ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ
ಬೆಂಗಳೂರು

ಸಾಧನೆ

ಸಂಪುಟ 14
ಸಂಚಿಕೆ 4
ಅಕ್ಟೋಬರ್-ಡಿಸೆಂಬರ್-1985

ಸಾಧನೆ

ಪ್ರಸಾರಾಂಗ
ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು

SADHANE : Kannada Quarterly of the Bangalore University, Bangalore
Vol. 14. No. 4, October–December 1985

ವಾರ್ಷಿಕ ಚಂದಾ : ರೂ. 8–00
ರೂ. 5–00 (ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ)

ಆಜೀವ ಸದಸ್ಯತ್ವ : ರೂ. 100–00

ಪ್ರಕಾಶಕರು : ಡಾ॥ ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ಧಪ್ಪ
ನಿರ್ದೇಶಕ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ
ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು 560 056

ಮುದ್ರಣ : ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಮುದ್ರಣಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು 560 056

ಪರಿವಿಡಿ

ವರ್ಷದ ಕೊನೆಯ ಹಾಡು

ಮೂಲ : ಆರ್. ಎಸ್. ಥಾಮಸ್
ಅನು : ಸುಮತೀಂದ್ರ ನಾಡಿಗ

ಶೆಲ್ಲಿ ಕನಸು ಕಂಡಿದ್ದ. ಆ ಕನಸು ಕೊಳೆಯುತ್ತಿದೆ
ಆಧಾರ ಉರುಳುತ್ತಿವೆ. ನಿತ್ಯ ಪರಿಚಿತ ದಾರಿ
ತುಳಿದ ಕಣ್ಣೀರಿಂದ ಹಳಸುತ್ತಿದೆ.
ಬೇರಲ್ಲಿ ಹೃದಯದ ಹೂವು ಮುರುಟುತ್ತಿದೆ
ಅದನ್ನು ಹೂತುಬಿಡು ಚರಿತ್ರೆ— ಬಂಜೆಮಣ್ಣಲ್ಲಿ
ನಿಧಾನ ವರ್ಷಗಳು ಹದಮಾಡುವುವು ನಿನ್ನ ಕಂದಾದ ಕಾಮವನ್ನು.

ಪ್ರೀತಿ ವಂಚಿಸಿತು ಅವನನ್ನು. ನಿನ್ನನ್ನು ಉತ್ತಮ ಹಾದಿಯಿಂದಲೇ ಮನಸ್ಸು
ಈ ನಿರಾಸೆಗೆ ತಂದು ಬಿಟ್ಟದ್ದಕ್ಕೆ ಏನು ಹೇಳೋಣ ?
ಪ್ರಪಂಚದ ಕಾಡಲ್ಲಿ ಕಳೆದುಹೋದವ ನೀನು.
ತಿಂಗಳಿನ ಹೊಳೆವ ರಕ್ತಸ್ರಾವ ತಡೆಹಿಡಿಯಲಾರ.
ಅಸ್ವಸ್ಥಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ ಭೂಮಿ ; ಬತ್ತಲಾಗಿರುವ ಕೊಂಬೆಗಳ ಕೆಳಗೆ
ಮುರಿದ ನಿನ್ನೆಲ್ಲ ವ್ರತಗಳಿಗೆ, ಮೊದಲ ಹಿಮ ಮುಳ್ಳಾಗಿದೆ.

ಕೃಪಾಶೀರ್ವಾದವಿದೆಯೆ ? ವಿಚಿತ್ರವಿವಾಹಕ್ಕಾಗಿ
ನೊಂದ ಈ ಸ್ಥಳವನ್ನು ಹೊದಿಸುತ್ತಿಹುದು
ಬೆಳಕಿನ ವಿಶಿಷ್ಟಕೃಪೆ. ಮರ್ತ್ಯನೊಬ್ಬನು
ತಪ್ಪುಮಾಡಿದ್ದ ಎಡೆಯಲ್ಲಿ ಗಾಳಿಯಲ್ಲಿರುವ ದನಿ
ಹೆಣೆಯುತ್ತಿಹವು ಹಾರವನ್ನು. ಚಳಿಗಾಲ ಕೊಳೆಸುತ್ತಿಹುದು
ನಿನ್ನನ್ನು. ದೂರುವುದು ಯಾರನ್ನು ?
ನಿನ್ನನ್ನು ಶುದ್ಧಿಗೊಳಿಸುವುದು, ಹೊಸಹುಲ್ಲು ಜ್ವಾಲೆಯಲ್ಲಿ.

ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯ: ಕೆಲವು ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

ರಾಜೇಂದ್ರ ಚೆನ್ನಿ

ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರಂಥ ಒಬ್ಬ ಕವಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವಷ್ಟು ಸತ್ವಶಾಲಿಯಾಗಿರುವುದು ನಿಜವಾದರೂ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆ ಅವರ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆಯುವಷ್ಟು ಚೈತನ್ಯವುಳ್ಳದ್ದಾಗಿದೆಯೆ ಎನ್ನುವುದು ಈಗಲೂ ಸಂದಿಗ್ಧದ ವಿಷಯವೇ ಆಗಿದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರಂಥ ಒಬ್ಬ ಸತ್ವಶಾಲಿ ಕವಿ ಪರಂಪರೆಯ ಜೀವಾಳವನ್ನೆಲ್ಲ ಸೂರೆಹೊಡೆಯುವ ಜತೆಗೆ ಆ ಪರಂಪರೆಯ ರೂಪರೇಖೆಗಳನ್ನು ಅಪರಿಹಾರ್ಯವೆನ್ನುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾಯಿಸಿಯೂ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಇಂದು ನಾವು ಓದುವ ಅಥವಾ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಕಾವ್ಯದ ಹಿಂದೆ ಬೇಂದ್ರೆ ಇದ್ದಾರೆ ಮತ್ತು ಇರಲೇಬೇಕು. ದೈತ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆಯುಳ್ಳ ಬರಹಗಾರನೊಬ್ಬನ ನಂತರ ಪರಂಪರೆ ಅವನನ್ನು ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಕೆಲವು ಉಪಾಯಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕೆಲವೊಂದು ಸಾರಿ ಯುಗದ ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆಗೆ ಆ ಕವಿಯ ನೋಡುವ, ಸ್ಪಂದಿಸುವ ಬಗೆಗಳು ಅಂಟಿಕೊಂಡು ತೊಡಕಾಗಿ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಮಂದವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯ ಸಂವೇದನ ಶೀಲ ಕುಂಠಿತವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಮುಂದೆ ಬರುವ ಕವಿಗಳು ತಾವು ಬೆಳೆಯಲು ಒಂಚೂರು ಜಾಗ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವನಿಂದ ಪ್ರಯತ್ನಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ವಿಮುಖರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಅಥವಾ ಅವನ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ತಮ್ಮ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ತಪ್ಪಾಗಿ ಓದುತ್ತಾರೆ. ಅಂಶಿಕವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಅರೆಓದು ಪರಂಪರೆ ತನ್ನ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಾಗಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಉಪಾಯಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಕಾವ್ಯದ ಅರ್ಥ ಕವಿಯ ಸಂಕಲ್ಪಿತ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗದೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಎಲ್ಲಾ ಕೃತಿಗಳು ಆ ಭಾಷೆಯ ತೊತ್ತಾಗಿಬಿಡುವುದರಿಂದ ಈ ರೀತಿಯ ಓದು, ಹೊಂದಾಣಿಕೆ, ಮರುಪರಿಶೀಲನೆ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಯಾವ ಸಂಕೋಚವಿಲ್ಲದೆ ನಡೆಯಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯಗಳು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದ ಇಡಿಯಾದ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಬದಲು ಇಂಥ ಉಪಾಯಗಳನ್ನು ನಾವು ಬಳಸುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದೇವೆ ಎನ್ನುವ ಸಂದೇಹ ಬರುವುದು ಸಹಜ. ಯಾವ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಾವು ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದೇವೆ ಎನ್ನುವುದರ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯದ ಇಡಿಯಾದ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಅಡ್ಡವಾಗಿರುವ ಮುಖ್ಯ ತೊಡಕೆಂದರೆ ಬೇಂದ್ರೆ ಯುಗದ ಮತ್ತು ಆನಂತರದ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಕಾವ್ಯದ ಬಗೆಗಿನ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಅಪಕ್ವವಾಗಿರುವುದು. ಬೇಂದ್ರೆ ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಮುಖ್ಯ ಕವಿ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ಒಂದು ಅಮುಖ್ಯವಾದ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಂಡತಾಗುತ್ತದೆಯೆ ಹೊರತು ಅವರ ಕಾವ್ಯದ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಯತ್ತ ಏನನ್ನು ಮಾಡಿದಂತಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯದ ಬೇರುಗಳು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ರಮ್ಯಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಸಂಪ್ರದಾಯ ದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರನ್ನು ರಮ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕವಿ ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪಾರಿಭಾಷಿಕಗಳು ನಮಗಿನ್ನೂ ಅಪರಿಚಿತವಾಗಿವೆ ಏನ್ನುವದನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ರಮ್ಯ ಕಾವ್ಯದ ತಳಹದಿ ಯುರೋಪಿನ ಚಿಂತನೆಯ ಮೂಲದಲ್ಲೆ ಇರುವ ಸಬ್ಜಕ್ಟ್-ಆಬ್ಜಕ್ಟ್ ದ್ವಂದ್ವದಲ್ಲಿದೆ. ನ್ಯೂಟನ್ ಮತ್ತು ಎನ್‌ಲೈಟಿನ್‌ಮೆಂಟ್ ಕಾಲದ ಚಿಂತಕರು ಜಗತ್ತಿನ ಬಗ್ಗೆ ತೀರ ಸಂಕುಚಿತವಾದ ತರ್ಕಬದ್ಧ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ತಾಳಿದ್ದರು. ಅವರಿಗೆ ಜಗತ್ತು ನಿಯಮಬದ್ಧವಾದ ಗಡಿಯಾರದ ಯಂತ್ರಭಾಗದಂತಿತ್ತು. ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸು ಈ ಜಗತ್ತಿನ ಬಗೆಗಿನ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯಿಲ್ಲದ ಒಂದು ಖಾಲಿ ಪಾಟಿಯ ಹಾಗಿತ್ತು. ರಮ್ಯ ಕಾವ್ಯದ ಹಿಂದಿರುವ ಮುಖ್ಯ ನಿಲುವೆಂದರೆ ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸಿನ ಬಗ್ಗೆ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆ (ಇಮ್ಯಾಜಿನೇಷನ್) ಬಗೆಗಿನ ಹೊಸ ದಾದ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಬರೀ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯ ಮನಸ್ಸಿನ ಬದಲು ಕಲ್ಪನೆಯ ಸಹಾಯದಿಂದ ಅನುಭವವನ್ನು ಪುನಃ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಮನಸ್ಸಿನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ರಮ್ಯ ಕಾವ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಕೊಡುಗೆಯಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ರಮ್ಯ ಕಾವ್ಯದ ನಿಜ ವಾದ ಹರಿಕಾರನಾದ ಬ್ಲೇಕ್ 'ನೋಡುವ ಬಗೆಯ ಬಾಗಿಲುಗಳನ್ನು ಸ್ವಚ್ಛಗೊಳಿಸುವ' ಛಲದಿಂದ ಬರೆಯಬೇಕಾಯಿತು. ರಮ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮುಖ್ಯ ಚಿಂತಕ ನಾದ ಕೋಲ್‌ರಿಜ್ ಬೈಬಲ್ಲಿನ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿಯ ಮನುಷ್ಯನ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತನಿಗೆ ಹೋಲಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಇದರ ಮುಂದಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೆಂದರೆ ಸೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ದೂರ ನಿಲ್ಲುವ ಮನುಷ್ಯನ ಅಹಂ ಅಥವಾ ಎಗೋ ಇದರ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ. ಇದನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚರಿತ್ರಕಾರರು ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠತೆಯೆಂದು ಕರೆದರು. ಆದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಬೆಲೆಯಿಲ್ಲ. ಕವಿಯ ಅಹಂನ ಹೊರ ಪದರುಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಕಾವ್ಯ ಅವರಿಗೆ ಅಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಕವಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಜನಾಂಗದ ಸ್ಮೃತಿಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಜೀವನ ಸ್ರೋತಕ್ಕೆ ಕೇವಲ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿರುವ ಕವಿಯದಾಗಿತ್ತು. ಅವನ ಅರಿವನ್ನು ಮೀರಿದ ಈ ಸ್ಥಿತಿಗಳು ಅವನ ಕಾವ್ಯದ ಮೂಸೆಯಲ್ಲಿ ಹಾದು ಬಂದು ಆಕಾರ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಕಾವ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ.

ಬದುಕುವ ದ.ರಾ ಬೇಂದ್ರೆ ಮತ್ತು ಬರೆಯುವ ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ಈ ಎರಡು ಮುಖಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬೇಂದ್ರೆ ಮಾತನಾಡಿದ್ದು ಇಂದಿನ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ತಮಾಷೆಯಾಗಿ ಧಾರ್ಷ್ಟ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದು ಸಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ವ್ಯಕ್ತಿನಿರಪೇಕ್ಷತೆಯನ್ನು ಅವರು ತಿಳಿಸಿ ಹೇಳುವ ಒಂದು ಬಗೆಯಾಗಿತ್ತು. ಬಹುಶಃ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಪ್ರಯೋಜನವೆ ಇಷ್ಟು ಎಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಇಂದಿನ ವರೆಗೆ ಹುಟ್ಟಿದ ಯಾವ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಸಿದ್ಧಾಂತವೂ ಒಂದು ತರ್ಕಬದ್ಧ ತತ್ವವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ತಾಳಿಕೆಯುಳ್ಳದ್ದಲ್ಲ. ಅವುಗಳ ಪ್ರಯೋಜನ ಮತ್ತು ಬೆಲೆ ಅವುಗಳು ಒಳ್ಳೆಯ ಕಾವ್ಯ ಬರೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಏಟ್ಸ್‌ನ ಮುಖವಾಡಗಳ ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಪುರಾಣ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಎಷ್ಟು ಅತಾರ್ಕಿಕವೆನಿಸಬಹುದೋ ಅಷ್ಟೆ ಎಲಿಯಟ್‌ನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಕೂಡ. ಅಷ್ಟೇಕೆ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ, ಮನೋ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಯುರೋಪಿನ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಗಳು ಕೂಡ ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ ಅಸಂಬದ್ಧವೇ ಆಗಿವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಗೆ ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸೃಜಿಸಿದ ಕೆಲವು ಊಹೆಗಳು ಎಂದು ಮಾತ್ರ ನೋಡಬೇಕು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಸಂಭಾವ್ಯತೆ, ತಾರ್ಕಿಕತೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಚರ್ಚೆಗಳು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಸ್ತುತ. ತಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆ ಯನ್ನು ಅರಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಕವಿಗಳು ಚಿಂತಕರು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡ ಅಸ್ಥಿರವಾದ ಚೌಕಟ್ಟು ಗಳು ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು. ಅವುಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವ ಹಾಗೆ ಯುಗದ ಸಂವೇದನೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ನೋಡಬೇಕೆ ಹೊರತು ಸರ್ವಕಾಲಿಕ ಸತ್ಯ ಗಳಾಗಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ (ಈಸಥೆಟಿಕ್) ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಕೂಡ ಅವರ ಕಾವ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಅವರು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟು. ಅದನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗೆಗಿನ ಅಖೈರಾದ ತಿಳುವಳಿಕೆಯೆಂದುಕೊಳ್ಳುವುದು ತಪ್ಪು.

ಬಿ.ಎಂ. ಶ್ರೀಯವರ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಗೀತೆಗಳ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ನವೋ ದಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೂ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದ ಬೇರುಗಳು ಅಪೊಂದು ಮಜಲಿನಲ್ಲಿ ಹಾಯ್ದು ಹೋಗಿರ ಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವುಗಳು ತಳಸೇರಿದ್ದು ಇನ್ನೆಲ್ಲಿಯೋ. ಅವರ ಗದ್ಯ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಈ ಬೇರುಗಳ ಮೂಲಗಳು ಹೊರ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದ ಮೂಲವಿರುವುದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿ ತೋರುವ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರವಾಹದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ವೈದಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಛಾಯೆಯನ್ನು ಅವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಭ್ರಮಿಸು ವುದು ಅನವಶ್ಯಕ. ಅವರ ಕಾವ್ಯದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಎಳೆ ಆವರಂತೆಯೆ ಜನಾಂಗದ ಸ್ಮೃತಿಗಳಿಗೆ ದುಃಖದುಮ್ಮಾನಗಳಿಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಒಡ್ಡಿಕೊಂಡಿದ್ದ

ಅನಾಮಿಕ ಜಾನಪದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ. ಜಾನಪದವೆಂದರೆ ಈಗ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಟೂರಿಸ್ಟ್ ಆಕರ್ಷಣೆ ಮಾತ್ರ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಅಥವಾ ಗೊಡ್ಡು ಪಿ.ಎಚ್.ಡಿ. ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೆ ಆಹಾರವಾಗಿರುವ ಜಾನಪದವಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಒಳದನಿಯಾಗಿದ್ದು, ಜನಾಂಗದ ಅನುಭವಿಸುವ ಬಗೆಗಳನ್ನು ಜೆಸ್ಚರ್‌ಗಳ (gesture) ಮೂಲಕ ಹಿಡಿದಿಟ್ಟದ್ದು ಜಾನಪದ. ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯದ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯೇ ಸೃಷ್ಟಿಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಬೇಂದ್ರೆ ಜಾನಪದ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೀರಿಕೊಂಡರೂ ಅದನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಚಿಂತನೆಗೆ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡರು. ಜಾನಪದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಅನುಭವದ ಏಕಮುಖಿತೆ ಸರಳತೆ ಇವೆರಡೂ ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯದ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಹೊರತಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಜಾನಪದ ಕಾವ್ಯದ ಜೀವಾಳವೆಂದರೆ ಜನಾಂಗವೊಂದು ಸ್ಪಂದಿಸುವ ಅಥವಾ ಅನುಭವವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಅನನ್ಯವಾದ ಬಗೆಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಳ್ಳುವ ಈ ಜೆಸ್ಚರ್. ಪದಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ವಕ್ರತೆಗಳು ಬಗೆಯುವ ಕ್ರಮವನ್ನೇ ಮೂರ್ತಗೊಳಿಸುವ ಧಾಟಿ ಮತ್ತು ಸಹಜವಾದ ನಾಟಕೀಯತೆ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಸೇರಿ ಶರೀರವಾದ ಒಂದು ಜೆಸ್ಚರ್ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಜಾನಪದ ಕಾವ್ಯದ ತಿರುಳಿನಂತೆಯೇ ಅದರ ಅನನ್ಯವಾದ ಜೆಸ್ಚರ್ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಜನಾಂಗದ ಅನುಭವದ ಮಧ್ಯದ ಸಂಬಂಧದ ಬಗ್ಗೆ ನಾವು ಕಲಿತುಕೊಳ್ಳುವುದು ಬಹಳವಿದೆ. ಆದರೂ ಕೂಡಾ ಜಾನಪದದ ಈ ಜೆಸ್ಚರ್ ಜನಾಂಗವೊಂದು ಅನುಭವವನ್ನು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯದ ಮೂಸೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಯ್ದು ಬರುವ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಅಮೂರ್ತತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಇಲ್ಲ ಅಥವಾ ಕವಿಯ ಅಹಂನ ಒತ್ತಡಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ಜನಪದದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ರೂಪವೇ ಅನುಭವವನ್ನು ಜನಾಂಗದ ಸ್ಪಂದನೆಗೆ ಒಗ್ಗಿಸುವ ರೀತಿಯದು. ಮೂಲತಃ ಬೇಂದ್ರೆ ಇಂಥ ಜೆಸ್ಚರ್ಸ್‌ನ್ನು ಬಳಸುವ ಮೂಲಕ ಎಂಥದೇ ಅನನ್ಯವಾದ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಭಾಷೆಗೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಸಂವೇದನೆಗೆ ಒಗ್ಗಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೇ ಜನಪದದ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆ ಅವರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಅದೆಷ್ಟು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪರಿಷ್ಕೃತಗೊಂಡರೂ ಜನಾಂಗದ ಸಂವೇದನೆಯ ವಾಸನೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರ ಅರ್ಥ ಬೇಂದ್ರೆ ಜನಪದವನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮಗೊಳಿಸಿದ ಕವಿ ಮಾತ್ರವೆಂದಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ಪರಂಪರೆಯ ಎಲ್ಲಾ ಮುಖ್ಯ ಬರಹಗಾರರಂತೆ ಅವರೂ ಕೂಡಾ ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯದ ಕಸುವನ್ನು ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ದೇಸಿ, ನಾಗರೀಕ ಮತ್ತು ಜನಪದ ಇವುಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ತಿಕ್ಕಾಟವನ್ನು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸುವ ಮೂಲಕ ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ. ಬೇಂದ್ರೆ ಅಥವಾ ಕನ್ನಡದ ಯಾವುದೇ ಬರಹಗಾರನಲ್ಲಿ ಇದು ಕೇವಲ ಶೈಲಿಯ ವೈವಿಧ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲ. ದೇಸಿ ಹಿಡಿದುಕೊಡುವ ಅನುಭವವನ್ನು ಮಾರ್ಗದ ಮುಖಾಂತರ ಬೆಳೆಗಟ್ಟುವುದು-ಅಂದರೆ ಕವನವೊಂದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಶೈಲಿಗಳ ಹಿಂದಿರುವ ಸ್ಪಂದನೆಯ ವಿವಿಧ ಬಗೆಗಳನ್ನು ಕರ್ಷಣಕ್ಕೊಳಿಸಿ

ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಹರಹು ಕೊಡಿಸುವುದು-ಇದು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಮೂಲ ಗುಣವಾಗಿದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತದಷ್ಟೆ. ಜನಪದವನ್ನು ಬಳಸುವ ಈ ಎರಡು ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

'ಸಚ್ಚಿದಾನಂದ' (ನಾದಲೀಲೆ) ಜಾನಪದದ ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ಜೆಸ್ಚರ್ ಅನ್ನು ತಮ್ಮ ಮುಖ್ಯ ತಾತ್ವಿಕ ಕಾಳಜಿಯಾದ ಪ್ರಕೃತಿ ಮತ್ತು ಪುರುಷದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಬೇಂದ್ರೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪದ್ಯ. ಇಲ್ಲಿ ಸತಿ ಮತ್ತು ಪತಿ ಇವರ ಯುಗಳ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಜನಪದ ಮಟ್ಟಿನ ಲಯದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಜಾನಪದದ ಪಾರಂಪರಿಕ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವುದರಿಂದ ಅಮೂರ್ತವಾದ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆ ಜನಾಂಗದ ಸ್ಪಂದನೆಯ ಮೂಲಕ ಹಾದು ಹೊಸ ಜನ್ಮ ತಾಳುತ್ತದೆ.

"ಬಾ ಹಾಕು ರಿಂಗಣಾ ಗಗನದಂಗಣದಾಗ
ನನ್ನ ಕಾಲಾಗ"

ಇಲ್ಲಿ ಗಗನದಂಗಣದ ವಿಶ್ವರೂಪಿ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ಬೆಲೆಗಟ್ಟುವ ಸಾಮಾನ್ಯಗೊಳಿಸುವ ಜೆಸ್ಚರ್ ಸತಿಯ ಈ ಆಹ್ವಾನದಲ್ಲಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ 'ರಿಂಗಣ' ಈ ಪದ ಕೂಡ ವಿಶ್ವರೂಪಿ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಸತಿಪತಿಯರ ನೃತ್ಯದ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಮೀರಿ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಕೃತಿಯ ಅಗಾಧ ಚೈತನ್ಯವನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡುವ ಶಬ್ದಗಳಾದ 'ದೇಹಗಳ ಲೆಕ್ಕ' 'ಚೌರ್ಯಾಂಶಿ ಲಕ್ಷದಾ ಪಿಡಿಲು' 'ನನ್ನ ಒಡಪಾ' ಇವೆಲ್ಲವೂ ಅತ್ಯಂತ ಹಳೆಯದಾದ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಅಷ್ಟೆ ಹಳೆಯದಾದ ಸ್ಪಂದನೆಯ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದುಕೊಡುತ್ತವೆ. 'ಚೆಂದ ಬಿಸಮಂಟ ಮಾಡಿಸು' ಈ ಆಂಗಿಕವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಹಾವಭಾವಗಳೂ ಕೂಡ ಇದೇ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ದುಡಿಯುತ್ತವೆ. ಪತಿಯ ಉತ್ತರ.

"ಇಷ್ಟ್ಯಾಕ ಹಲಬತೀ ಬಾಲಿ, ಬಂದೇ ಮೀನಾಕ್ಷಿ"

ಇದೂ ಕೂಡ ಜಾನಪದದ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಮೀರದಂತೆ ಬರುತ್ತದೆ.

"ತೆರಿ ತೆರೀ ನಿನ್ನ ಎದಿ ಕದಾ
ಬಂದಿತ ಹದಾ"

ಇವು ಪ್ರಕೃತಿ–ಪುರುಷರ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಫಲವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಮೂಲವಾಗಿರುವ ಕಾಮವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಅಮೂರ್ತವಾದುದನ್ನು ನಿರ್ಭಿಡೆಯಿಂದ ಹೇಳುವದು ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು ಇಂಥ ಅದ್ಭುತವಾದ ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ. ಆದರೆ ಜಾನಪದ ಅಥವಾ ದೇಸಿ ಗ್ರಹಿಸಬಲ್ಲದ್ದನ್ನು ಜೆಸ್ಚರ್ ಮುಖಾಂತರ ಸಾಧಿಸಿ ಅದರ ಚೌಕಟ್ಟಿ

ನೊಳಗೆ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಯನ್ನಿಡುವುದು ಅವರ ಸಾಧನೆ. ಹಾಗೆಯೇ 'ಎಲ್ಲಿರುವೆ' 'ರಾಜಗಂಭೀರಾ' ಇದು ಕೂಡಾ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಜನಪದ ವಿರಹಗೀತೆಯ ಲಯವುಳ್ಳದ್ದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಪದಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾಗಿವೆ. (ಸೊಲ್ಲು ಗೊಡುತಲಿದೆ ಇತ್ಯಾದಿ) ಇದು ನಾಟಕವೊಂದಕ್ಕೆ ಬರೆದ ಪದ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಎನ್ನುವ ಮಾಹಿತಿ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಎದ್ದು ಕಾಣುವಷ್ಟು ನಾಟಕೀಯತೆ ಪದ್ಯಕ್ಕಿದೆ. ಆದರೆ ವಿರಹಗೀತೆಯ ಅಲಾಪದ ಜೆಸ್ಚರ್ ಅನ್ನು ಅವರು ಬಳಸಿಕೊಂಡದ್ದು.

"ಕಾಣದ ವಸ್ತುವ ಕಾಣಬೇಕೆಂಬಾಸೆ
ಮಿತಿಯ ಮೀರಿದ ಜೀವಾ"

ಎನ್ನುವ ಅನುಭಾವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಿ. ಎಲ್ಲಿಯೂ ವಾಚ್ಯವಾಗದಂತೆ ಮನುಷ್ಯನ ಆತ್ಮದ ಮೀರುವಿಕೆಯ ಆಸೆಯನ್ನು ಒಂದು ಶೈಲಿಯ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಅವರು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ. 'ಜೋಗಿ' ಪದ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಭಯಾನಕತೆ ಮತ್ತು ಆತಂಕದ ವಾತಾವರಣ ಕೂಡ ಜಾನಪದ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಕೆಡುಕಿನ ಬಗೆಗಿನ ಆತಂಕದ ರೀತಿಯದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಪದ್ಯದ ವರ್ಣನೆಗಳು 'ಆತ್ಮದ ಕಾಳರಾತ್ರಿಯನ್ನು' ಸೂಚಿಸಬಲ್ಲವಾದರೂ allegory ರೂಪದ್ದವಲ್ಲ.

ಜಾನಪದ ಜೆಸ್ಚರ್‌ಗಳಿಗೆ ಪೂರಕವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ ಬೇಂದ್ರೆ ಯವರಿಗಿದ್ದ ಜನಾಂಗದ ಎಲ್ಲ ಸ್ತರಗಳ ನಡುವಳಿಕೆ ವಿಧಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ನಿಕಟ ಪರಿಚಯ. ಇವುಗಳನ್ನು ಅವರ ಕಾವ್ಯದ ಸಾಮಗ್ರಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ. 'ಕುರುಡು ಕಾಂಚಾಣದ' ಕುಣಿತ ಗೊಂದಲಿಗರ ಕುಣಿತವಾಗಿದ್ದ ರಿಂದ ಪದ್ಯದ ಅರ್ಥವಿನ್ಯಾಸವೇ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂವೇದನೆಯಾಗಬೇಕಾದ ಅನುಭವವನ್ನು ಜನಾಂಗದ ನಡುವಳಿಕೆಯೊಂದಿಗೆ ಕಸಿ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಆ ಅನುಭವ ಶ್ರೀಮಂತವಾಗುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡದ ಇತ್ತೀಚಿನ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ಕಾವ್ಯ ಕೇವಲ ಹೇಳಿಕೆಗಳ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುವುದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಮನೋಭಾವಗಳು ಹೀಗೆ ನಡುವಳಿಕೆಯ ವಿವರಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಾಗದೆ ಸೊರಗಿಬಿಡುವುದು. ವಿವರಗಳ ದಟ್ಟತೆ ಮತ್ತು ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆ ಇಲ್ಲದೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಅವು ಕೇವಲ ಕಪಿಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಹೊರ ಪದರಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದವು ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಭೀಭತ್ಸದ ಅಂಶ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವ ಭಾವನೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ 'ಬಿಗರಿಗಂಗಳ ಚಲುವೆ', 'ಮೊದಲಗಿತ್ತಿ' ಈ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಫುಟ ವಾಗುವ ಕಾಣ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಬೇರೆ ತೆರನದು. ಇಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆ ಮಾನವ ನಾಗರೀಕತೆಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಒಂದು ರೂಪಕದ ಮುಖಾಂತರ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನತೆಗಿಂತ ಮನುಷ್ಯನ ಒಟ್ಟು ಬದುಕಿನ ಸ್ಥೂಲ ಚಿತ್ರವಿದೆ. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ

ಹೇಳಿದರೂ ಕೂಡ ಈ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯ ತೀವ್ರ ವಿಷಾದ ಹೇಳಿಕೆಯು ಹುಟ್ಟಿಸಿದ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯು ಪದ್ಯಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಗಾಢವಾಗಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಕೆದಕುತ್ತದೆ. ನಾಗರೀಕತೆಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಅವರು ನೆಲ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯನ ಸಂಬಂಧದ ಮೂಲಕ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮೊದಲಗಿತ್ತಿಯಾಗಿ ಮೆರೆಯುವ ಭೂಮಿ ನೆತ್ತರಿನ ಅಭಿಷೇಕ ಮಾಡಿಸಿಕೊಂಡೂ ಇನ್ನೂ ಅತೃಪ್ತವಾಗಿರುವ ಕಾಳಿಯು ಹಾಗೆ ಚಿತ್ರಿತ ವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇದೂ ಕೂಡ ಭೂಮಿ ಹೆಣ್ಣಿನ ಒಂದು ಮುಖ ಮಾತ್ರ. ಫಲವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಪೊರೆಯುವ ತಾಯಿಯೂ ಅದು ಆಗಬಲ್ಲದು ಎನ್ನುವ ಸೂಚನೆಯೂ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿದೆ. ಇದು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಚಿಂತನೆಯ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಎಳೆಯಾಗಿದೆ. ಮಾತೃದೇವತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಅವರ ಕಾವ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಸ್ರೋತ ವಾಗಿದೆ. ಇದು ಜಾನಪದ ಸಂವೇದನೆಯ ಅತ್ಯಂತ ಹಳೆಯ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಕೃತಿ–ಪುರುಷ, ಮಾತೃದೇವತೆಯ ಆರಾಧನೆ ಇವು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೂಲದಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ. ಬೇಂದ್ರೆ ವೈದಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬದಲು ಅದಕ್ಕೂ ಆಚೆ ಹರಪ್ಪ-ಮೊಹಂಜೊ ದಾರೋ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬೇರುಗಳುಳ್ಳ ಈ ಬಗೆಯ ಚಿಂತೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳು ವುದು ಕುತೂಹಲಕಾರಿ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ಮಾತೃದೇವತೆಯ ಆರಾಧನೆ, ಮಾತೃ ಪ್ರಧಾನ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಪುರುಷ ಪ್ರಧಾನ ವೈದಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಿಂತ ಮೊದಲೇ ಇಲ್ಲಿಯ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿದ್ದವು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಕೊನೆಗೆ ವೈದಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಕೂಡ ಆ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಆ ಮೌಲ್ಯಗಳು (cults) ವಿಧಿಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಒಳಸುಳಿಯಾದ ಜಾನಪದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿವೆ. ಬೇಂದ್ರೆ ಯಾವುದೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ತತ್ವವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೂ ಸಾಂಖ್ಯ ತತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಸಾಂಖ್ಯವೂ ಕೂಡ ತನ್ನ ಮೂಲ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಯಜಮಾನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಾದ ವೈದಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಆಚೆಗೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಪರ್ಯಾಯ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಚಿಂತನೆಯ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಅದು ಯಜಮಾನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮುಖ್ಯ ಸೆಲೆಗಿಂತ ಬೇರೆಯದಾಗಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೂ ಮಾತೃಪ್ರಧಾನ ಪಾರಂಪರಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೂ ನೇರವಾದ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಈ ವಿಷಯದ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಅನವಶ್ಯಕವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ವಿವರವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು.

"ನಿಂತ ನೆಲವೊಂದು ಕಡಿಲಾಕೋ
ಬಡಿಲಾಕೋ
ಒಡಿಲಾಕೋ
ಒಡವ್ಯಲ್ಲೊ ಮಗನೆ ಉಸಿರಿದ್ದೂ ಲಂತಾಳೋ"

'ಚಿಗರಿಗಂಗಳ ಚೆಲುವೆ'ಯ ಈ ಸಾಲುಗಳು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಅಖಂಡ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಯ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿದೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅವರ ಕಾವ್ಯ 'ಉಸಿರಿ ದೊಡ್ಡದಲಾದ' ಪ್ರಕೃತಿಯ ಶಕ್ತಿಯ ಜೀವಂತಿಕೆಯ ಆರಾಧನೆಯಾಗಿದೆ. ಅವರು ಒಪ್ಪುವ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಕಾವ್ಯದ ಮೂಲ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಇಲ್ಲಿಯೇ ಹುಟ್ಟು ತ್ತದೆ. ಅವರ ನಿಸರ್ಗ ಪ್ರೀತಿ ರಮ್ಯ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿರುವ ಮನೋ ಭಾವನೆಯಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ಸೃಷ್ಟಿ ಇಂಥ ಜೀವಂತಿಕೆಯ ಫಲವಂತಿಕೆಯ ಒಡಲಾಗಿದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಜೀವನವನ್ನು ಹೊರೆಯುವ ಮೂಲಸ್ರೋತವಾಗಿದೆ. ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅದರ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕೃತಿ ಸಂಕೇತಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯ ಅನುಭಾವಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ಕಾಣ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಬೌದ್ಧಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಗೂ ಮತ್ತು ಅನುಭಾವಿಕ ಕಾಣ್ಕೆಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ ಇಂತಹ ಕಾಣ್ಕೆ ಕವಿಯ ಮೌಲ್ಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೆ ರೂಪಿಸುವಷ್ಟು ಗಾಢವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅವನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಎಲ್ಲಾ ಮಜಲುಗಳನ್ನು ಒಡಿತದಲ್ಲಿರುವಷ್ಟು ಆಳವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಮಾತಿ ನಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳುವುದಾದರೆ 'ಅರಿವಿನಾಚೆಯಿಂದ ಬರುವ ಇಂತಹ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಅರಿವಿ ನಾಚೆ ಇರುವ ಅನುಭವವನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ'. ಆಗ ತನ್ನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ವ್ಯಾಪಾರಗಳಿಗೆ ಕವಿ ಮಾಧ್ಯಮ ಮಾತ್ರನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಮೂಲವಾಗಿರುವ ಈ ಕಾಣ್ಕೆ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಶಕ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಇದರಿಂದ ರೂಪಿತವಾದ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಯ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶ ಎಂದರೆ ಅದು ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ತನ್ನದೇ ಆದ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಈಡೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಉತ್ಕ್ರಾಂತಿ ಪಥದಲ್ಲಿರುವ ಶಕ್ತಿಯ ಆಕರವನ್ನಾಗಿ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಸೃಷ್ಟಿಯ ಲಯಗಳು ಮನುಷ್ಯನ ಬುದ್ಧಿಯಾಚೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಅದೊಂದು 'ಲೀಲೆ'ಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅನುಭಾವಿಕ ಕಾಣ್ಕೆಯ ಮೂಲಕ ಇದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡ ಕವಿ ಅದರ ಲಯಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಉದ್ದೇಶಗಾರಿಕೆ ಇರುವುದು ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಯೆ. ಮನುಷ್ಯ ಉದ್ದೇಶಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಯ ಮೇಲೆ ಆರೋಪಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಸೃಷ್ಟಿಯೇ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ಣವಾದ ಜೀವಂತ ಶಕ್ತಿಯಾದ್ದರಿಂದಲೇ ಮನುಷ್ಯ ನಿರ್ಮಿಸುವ ಮೌಲ್ಯ ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬೇಂದ್ರೆ ಹೆಚ್ಚು ತಲೆ ಕೆಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಸೃಷ್ಟಿಯ ಲಯಗಾರಿಕೆಗೆ ಮಿಡಿಯುಂ ವಂತಾದರೆ ಸಾಕು. ಮೌಲ್ಯಗಳು ಈ ಅನುಭವದ ಒಡಲಲ್ಲಿಯೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕಾವ್ಯದ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಬಗೆಗಿನ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕವನಗಳು ಕಾವ್ಯದ ಹುಟ್ಟು, ಕವಿ ಬೌದ್ಧಿಕ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗೆ ಮೀರಿದುದು ಅಥವಾ "ಸ್ವಚ್ಛಂದ ವಾದುದು" ಎಂಬುದನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಉದ್ದೇಶ ಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಕಾಣುವ ಕಾಣ್ಕೆಯ ಬೆಂಬಲವಿಲ್ಲದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿ ಅನುದ್ದಿಷ್ಟ ವಾದುದು ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಜವಾಬ್ದಾರಿಯ ಮಾತಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಹಾಗೆಯೇ

ಕಾವ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿ ಅಪೌರುಷೇಯವಾದದ್ದು ಎನ್ನುವುದು ಅಸಂಬದ್ಧವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಬೇಂದ್ರೆ ಮನುಷ್ಯನ ಸೀಮಿತವಾದ ತಿಳುವಳಿಕೆಗಿಂತಲೂ ಘನವಾದದ್ದು ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿದೆ ಎಂದು ನಂಬಿದ್ದರಿಂದ ತಮ್ಮನ್ನು ಅನುಭವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಅರ್ಪಿಸಿಕೊಂಡರು. ಇಂಥದ್ದೇ ಒಂದು ಹಿರಿಮೆಯನ್ನು ಅವರು ಸಮಷ್ಟಿಯ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ. ಜನಾಂಗದ ಸ್ಮೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವುಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಮುಖಾಂತರ 'ಕನ್ನಡಿಸುವುದು' ತಮ್ಮ ಕೆಲಸವೆನ್ನುವ ವಿನಯವನ್ನು ತೋರುತ್ತಾರೆ. ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ತಾರ್ಕಿಕತೆಯನ್ನು ನಾವು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಬೇಂದ್ರೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಕಾವ್ಯ ಸೃಜಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾದದ್ದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು. ಈ ರೀತಿಯ ಅನುಭಾವಿಕ ಕಾಣ್ಕೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿ ನಿರಪೇಕ್ಷತೆಯಲ್ಲಿರುವ ನಂಬಿಕೆಯಿಂದ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಪಡೆದದ್ದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನದನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆ ಕೊಡುವದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಯುರೋಪಿನ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಮನುಷ್ಯನ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಮೇಲೆ ಸುಪ್ತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಆಳದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಕಾವ್ಯದ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮನ್ನಣೆ ದೊರೆಯಿತು. ಕೇವಲ ಬೌದ್ಧಕವಾದ (ಸೆರೆಬ್ರಲ್) ಕಾವ್ಯದ ವಿರುದ್ಧ ಹೋರಾಡಿದ ನಂತರವೇ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಎಲ್ಲ ಮಜಲುಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಚನೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಆದರೆ ಬೇಂದ್ರೆ ತಮ್ಮ ಕಾಣ್ಕೆಯ ಮೂಲಕ ತೊಡಕುಗಳನ್ನು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿಯೇ ಪರಿಹರಿಸಿಕೊಂಡರು. ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಸಮಗ್ರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಡುವಂತಹ ಈಸ್ಥೆಟಿಕ್ ಅನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡರು. ಕಾವ್ಯದ ಏಕಮುಖ ರಚನೆಯ ಬದಲು ಸಾಂಕೇತಿಕ ಮಾದರಿಯ ಅನುಭವದ ಜೋಡಣೆ, ಆದಿ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಬಳಕೆ, ಸುಪ್ತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಆಳದ ಅನುಭವಗಳ ಶೋಧನೆ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಯೂರೋಪಿನ ನವ್ಯ ಕಾವ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಾಗಿದ್ದರೆ ಇವುಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಮೊದಲ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೆ ಬೇಂದ್ರೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರೌಢವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಬಿಟ್ಟಿದ್ದರು. ನವ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಬದಲಾದ ಸಂವೇದನೆಯ ಅನಿವಾರ್ಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದು ನಿಜ. ಬೇಂದ್ರೆ ಕೈಯಾಡಿಸದ ಅನುಭವ ವಲಯಗಳನ್ನು ಅದು ಶೋಧಿಸಿತು. ಆದರೆ ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯ ನಮ್ಮೆದುರಿಗಿದ್ದಾಗ ಕಾವ್ಯದ ರಚನೆ ಹಾಗೂ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳ ಮೂಲಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿಯೇ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಬಹುಪಾಲು ಕವನಗಳು ಭಾವಗೀತೆ ರೂಪವನ್ನು ಹೋಲುತ್ತವಾದರೂ ಭಾವಗೀತೆಯ ಏಕಮುಖ ಚಲನೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಕವನದ ಎಲ್ಲ ಪಾತಳಿಗಳೂ ಪರಸ್ಪರ ಘರ್ಷಿಸಿ ಇಡಿಯಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅನುಭವವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಒತ್ತಾಯಿಸುವ ಬಗೆಯದ್ದಾಗಿವೆ.

"ತೇಲಾಡುವಾಗ ಮನಸು
ಮೇಲಾಡತಾವ ಕನಸು
ತಾಕಾಡುವಾಗ ಇತ್ತ
ತೇಕಾಡತಾವ ಚಿತ್ತ"

ಈ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ರೂಪಕ ಈ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಮಾತನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಕವನದಲ್ಲಿ ನಿಜ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಒಂದು ಘಟನೆ, ಕಾವ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಬಗೆಗಿನ ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯ ಶಕ್ತಿಯ ಕಾಣ್ಕೆ ಇವು ಮೂರೂ ಪರಸ್ಪರ ಬೆಸೆಗಟ್ಟುತ್ತ ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣ ಅನುಭವವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆ. ಭಾವ ಗೀತೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಪ್ಲಾಟ್ ಇದರಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಪದ್ಯದ ಅನುಭವ ಇವು ಮೂವರನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಗ್ರಹಿಸುವಂತೆ ಒತ್ತಾಯಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಜೋಡಣೆಯಾಗಿವೆ. ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಕೊಳದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಅಲ್ಲೋಲ ಕಲ್ಲೋಲಗಳ ಚಿತ್ರ ಮೊದಲು ಬರುತ್ತದೆ.

"ಬೇಕಾದ ಬಗೆಯ ದಂಡು
ಸುಕಾಡಿ ನುಗ್ಗಿ ಬಂದು
......ಕಲಕಾಡಿದಾಗಿ ಕೆಸರು
ಕೆಲಗೇರಿ ಬರಿಯ ಹೆಸರು"

ಈ ಅಲ್ಲೋಲಕಲ್ಲೋಲಕ್ಕೆ ತತ್‌ಕ್ಷಣದ ಕಾರಣವಾದ ಇಣಚಿಯ ಸಾವು ಥಟ್ಟನೆ ಮುಂದೆ ಸ್ಫುಟಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದು ನಿಮಿತ್ತ ಮಾತ್ರ. ಈ ಅಲ್ಲೋಲ ಕಲ್ಲೋಲ ಮಾನಸದ ಮೂಲದಲ್ಲಿ ನಡೆವ ಒಂದು ಕ್ಷೋಭೆಯ ಬಾಹ್ಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾತ್ರ. ಇದನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡ ಕವಿ ಮಾನಸದ ಸಾಮರಸ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವದಕ್ಕಾಗಿ ತಾಯಿಯ ಮೊರೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಮಾತೃಶಕ್ತಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಬೌದ್ಧಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಯಲ್ಲ. ಅದು ಕೂಡ ಹುಟ್ಟುವುದು ಸುಪ್ತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ತಳದಲ್ಲಿ. ಆದ್ದರಿಂದಲೆ :

"ಎದ್ದಾಗ ಏನು ಇನ್ನ
ನಿದ್ದ್ಯಾಗ ಕೂಡ ನಿನ್ನ
ಮಿಡುಕಾಡಿ ಬಗೆಯ ಬಾಯಿ
ಹುಡುಕಾಡತಾವ ತಾಯಿ"

ಅಂದರೆ ಈ ಶಕ್ತಿಯ ಅರಿವು ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಪಾತಾಳದಲ್ಲಿಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಈ ಶಕ್ತಿಯ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಕವಿ ಮಾನಸದ ಸಾಮರಸ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆ ಸಾಮರಸ್ಯ ಅವಿರ್ಭಾವಗೊಳ್ಳುವುದು ಕವನದ ರೂಪದಲ್ಲಿ. ಅಂದರೆ ಕವನವೇ ಮಾನಸದ ಅಲ್ಲೋಲ ಕಲ್ಲೋಲ ತಾನೆ ಕಂಡುಕೊಂಡ ಒಂದು ಸಾಮರಸ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

"ತುಂಬಿದೆಗೆ ಸೋತು ಕೂತು
ತಂಬೂರಿ ಹಾಗೆ ಆತು
ಬರತಾವೆ ತಾನೇ ತಾನಾ
ಹರಡತಾವ ಗಾನಾ"
"ಮುಟ್ಟುತಲೆ ತಾಯಿ ಬೆರಳು
ಹುಟ್ಟುವದು ಹುರುಳು ತಿರುಳು"

ಈ ಮನೋವ್ಯಾಪಾರ ಕೂಡ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಬುದ್ಧಿಯ ಹರಹಿಗೆ ನಿಲುಕುವುದಿಲ್ಲ.

"ಹಾಸಾದ ಮಿಂಚಿನಿಂದ
ಬೀಸಿದ್ದ ಸೆರಗಿನಿಂದ
ಸೆಳೆದಂತೆ ಎರಡು ನೂಲು
ಉಳಿದಾದ ನಾಕು ಸಾಲು"

ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನುಭವ ಎಷ್ಟು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆಯೋ ಅಷ್ಟೇ ಅದರ ರೂಪ ಕೂಡ ; ಇಂಥ ಒಂದು ಪದ್ಯ ಭಾವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ನಮ್ಮ ನಿಲುವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಅಖಂಡ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ತಾಯಿಯ ಹುಡುಕಾಟ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿ ಎರಡೂ ಒಂದೇ ಆಗಿಬಿಡುತ್ತವೆ.

'ಕನಸಿನ ಕಥೆ' (ಗಂಗಾವತರಣ) ಇಂಥದೇ ಒಂದು ಕಾಣ್ಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ತಂದೆ ಮಗುವಿಗೆ ಹೇಳುವ ಕನಸಿನ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಲೋಕಕ್ಕೆ ಹೋಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಬಾಲ್ಯದ ಅನುಭವ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ಅವನು ಕಾಣುವದು ಬೇಂದ್ರೆ 'ಕಲ್ಪವೃಕ್ಷ ವೃಂದಾವನದಲ್ಲಿ' ಕಾಣುವ ಸಮೃದ್ಧತೆ (abundance). ಇದು ಬ್ಲೇಕ್ ತನ್ನ ಕಾಣ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಬಯಸುವ ಸಮೃದ್ಧತೆಯ ತೆರನದು. ಅಲ್ಲಿ ಮಾವಿಡಿಯ ಮಾಟದ ಪುಟ್ಟಹಕ್ಕಿಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಅವು ಬಾಲ್ಯದ ಮುಗ್ಧತೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿರುವಂತೆ ಕಾವ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಮೂಲವಾದ ಭಾವಗಳ ಪ್ರತೀಕಗಳೂ ಹೌದು.

"ಒಳಗಿರುವ ಭಾವಗಳ ಬಣ್ಣ ಮೂಡಿತ್ತು
ರಸ ಸರಸವಾಡುವೊಲು ಜೀವಗೂಡಿತ್ತು"

ಇಂಥ ಹಕ್ಕಿಯೊಂದನ್ನು ಹಿಡಿಯಲು ಹೋದ ತಂದೆ ಅದನ್ನೊಂದು ಬಲೆಗೆ ನೂಕುತ್ತಾನೆ. ಈ ಬಲೆ ಕವನದ ಕೊನೆಗೆ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುವಂತೆ ಅನುಭವದ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಬಲೆ ಹಾಕುವ ಭಾಷೆಯೇ.

"ನನ್ನ ಮಾತಾಗದಿರಲದಕೆ ಬಲೆಯು
ಹಿಡಿವ ಆಟವು ಆಗದಿರಲಿ ಕೊಲೆಯು"

ಅಂದರೆ ಭಾಷೆ ಕೂಡ ಅನುಭವವನ್ನು ಬಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿಯುವ ಆಟ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಬಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಬೇಟೆಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ. ಸತತ ಜೀವನ ಶಕ್ತಿಯ ಸಂಕೇತವನ್ನುವಂತೆ ಆ ಹಕ್ಕಿ ಒಂದು ಮಗುವಾಗಿ ಮಗಳು ಅದರ ತಾಯಿಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬಾಲ್ಯದ ಅನುಭವವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಹಿಡಿಯುವದರ ಅಸಾಧ್ಯತೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅನುಭವದ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಂಬಂಧವೂ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಕಾವ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸುತ್ತದೆ. ಕವನದ ಮೇಲ್ ಸ್ವರೂಪ ಕಥನ ಶೈಲಿಯದಾದರೂ ಅನುಭವದ ಜೋಡಣೆ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದುದು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಭಾವಗೀತೆಯ ಪ್ಲಾಟ್ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಕಾಲಾನುಕ್ರಮಣಿಕೆಯ ರೀತಿಯದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅನುಭವ ಒಂದು ಮಜಲಿನಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಮಜಲಿಗೆ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಕಾವ್ಯದಂತೆ ಅನುಭವದ ಎಲ್ಲ ಪಾತಳಿಗಳನ್ನು ಬದಿ ಬದಿಗಿಟ್ಟು ಜೋಡಿಸುವ ರೀತಿಯದು. ಈ ರಚನೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರಲ್ಲಿ ಅನುಭವದ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಕೂಡ ಬೌದ್ಧಿಕ ಅರಿವಿನ ತಾರ್ಕಿಕ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಮೀರಿರುತ್ತದೆ. 'ಜೋಗಿ' ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಕಾಲವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಋತುಗಳು ಸುಗ್ಗಿ ಇವುಗಳು ಮತ್ತು ದೇಶವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ನಿಸರ್ಗದ ವರ್ಣನೆಗಳು ಕಲಸು ಮೇಲೋಗರವಾಗುವುದರಿಂದ ಆ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ವಿವರಣೆ ಕೊಡುವದು ಕಷ್ಟವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯದ ಅಭ್ಯಾಸದ ಮುಖ್ಯ ಸಮಸ್ಯೆ ಎಂದರೆ ಇದೇ. ಅವರ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಕವನದಲ್ಲಿ ಅನುಭವ ಸಶರೀರವಾಗಿಯೇ ಮೈತಾಳುವುದರಿಂದ ಅನುಭವದ ವಿವರಣೆ ಅಥವಾ ಅರ್ಥ ಕೊನೆಗೆ ಆ ಅನುಭವವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಕವನಗಳು ಕೊಡುವ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಹಿಡಿದು ಒಪ್ಪವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಿಸುವುದು ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಬೇಂದ್ರೆ ತಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಎಲ್ಲಾ ಮಜಲುಗಳನ್ನು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಒಡ್ಡಿ ಬರೆಯಲು ತೊಡಗಿದ್ದರಿಂದ ಕನ್ನಡ ಸಂವೇದನೆಯಲ್ಲಿ ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾದ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಬದುಕಿನ ಎಲ್ಲಾ ಅನುಭವವೂ ಗ್ರಾಹ್ಯ ಎನ್ನುವ ನಂಬಿಕೆಯಿಂದ ಎಲ್ಲಾ ಬಗೆಯ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ತರುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಅವರು ಭಾಷೆಯ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಅಗಾಧವಾಗಿ ಹಿಗ್ಗಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದರು. ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಶೈಲಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಯ ಕೆಚ್ಚಿಂದ ಹೆಚ್ಚಿಸಿದರು. ಬಹುಶಃ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಈ ತೆರೆದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ 'ಸಾಹಿತ್ಯಕ'ವೆನ್ನಬಹುದಾದ, ಮಡಿವಂತಿಕೆಯ ಅಥವಾ ಸಂಕೋಚದ ಕಾವ್ಯಶೈಲಿ ಇಲ್ಲದಂತಾಯಿತು. ಬೇಂದ್ರೆ ನಂತರದ ಯಾವ ಕವಿಗೂ ಸಿದ್ಧಶೈಲಿಯ ಜತೆಗೆ ಹೋರಾಡುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ

ಇರಬೇಕಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. 'ರಮ್ಯ ಶೈಲಿಯ' ವಿರುದ್ಧ ನವ್ಯರು ಹೂಡಿದ ಬಂಡಾಯದಲ್ಲಿ ನವ್ಯರ ಶತ್ರುಗಳ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆ ಇಲ್ಲದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಇದೇ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಈ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯದ ಅರೆ ಓದಿನಿಂದಾಗಿ ಅನುಭವದ ಎಲ್ಲಾ ವಿಪರೀತ ಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಿರುವ ತೆರೆದ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆ ಬಳಸಿದ್ದರೂ ಕೂಡ ನವ್ಯರು 'ರಮ್ಯ ಶೈಲಿಯ' ವಿರುದ್ಧ ಹುಸಿ ಬಂಡಾಯವನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಾಯಿತು. ಪುಷ್ಪಕವಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಆಮೇಲೆ ಸಂಹರಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಇದು ನವ್ಯಕಾವ್ಯದ ಮಹತ್ತರ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವ ಮಾತಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಾತತ್ಯತೆಯ ಕೊಂಡಿಗಳು ಬಲವಾಗಿದ್ದರೆ ನವ್ಯಕಾವ್ಯದ ಹುಟ್ಟಿಗೋಸ್ಕರ ಕೇವಲ ಪಶ್ಚಿಮದಿಂದ ಎರವಲು ತರುವುದು ಬೇಕಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಗಾಗಿ ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡ ಈಸ್ಥೆಟಿಕ್ ಅನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು. ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವರು ಕೊಟ್ಟ ಸೂತ್ರಗಳಿಗಿಂತ ಕಾವ್ಯದ ಹುಟ್ಟಿನ ಬಗೆಗೆ ಬರೆದ ಅವರ ಪದ್ಯಗಳೇ ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿವೆ. ಅಲ್ಲದೇ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಅಖಂಡ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿ, ಜೈವಿಕ ಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರತಿಸೃಷ್ಟಿ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಒಂದೇ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರುವುದರಿಂದ ಈ ಕವನಗಳ ಪರಿಶೀಲನೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಬೇಂದ್ರೆ ಬಳಸುವ ರೂಪಕ ಪ್ರತೀಕಗಳು ಈ ಏಕಸೂತ್ರತೆಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತವೆ.

ಈ ಮೂರು ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೂ ಮೂಲವಾಗಿರುವುದು ಕಾಮ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕಾವ್ಯದ ಬಗೆಗಿನ ಎಲ್ಲಾ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಮನ ಬಗೆಗಿನ ಪುರಾಣಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಅವರು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಸೃಷ್ಟಿ ಅನುದ್ದಿಶ್ಯವಾದುದಲ್ಲ. ಅದು ಕೂಡ ಒಂದೇ ಮೂಲಶಕ್ತಿ–ಪುರುಷ–ಪ್ರಕೃತಿಯರಾಗಿ ಲೀಲೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವುದರಿಂದ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ.

> ''ಬ್ರಹ್ಮ ಹೃದಯದಲಿ ಜನಿಸಿದಿಚ್ಛೆ ಕೊನೆಗಾಣಲೆಂದು ಬಾಳಿ
> ...ಜಗದ ತಂದೆ ತಾಯಿಯರ ಕಂದ ಅವತರಿಸೆ, ಜೀವನಾಗಿ
> ಬಂತು ಪೂರ್ಹದಲಿ ದೇವಕಾಮವೇ ಕಾಮದೇವನಾಗಿ''
>
> (ಕನ್ನಡ ಮೇಘದೂತ)
>
> "ವಿರಹ ಪೂರಿತ ಜೀವ ಮೂಲಸತಿ ಚಿತ್ತರಂಗದಲಿ
> ಸಾಂಗವಾಗಿ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಳೋ ಆ ಅನಂಗನಲ್ಲಿ''
>
> (ಅದೇ)

ಇಲ್ಲಿ ಕಾಮ ರತಿಯನ್ನು ಪುರುಷ–ಪ್ರಕೃತಿಯರಿಗೆ ಸಮೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ (ಅನಂಗನಾಗಿ) ಕಾಮದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅವಿರ್ಭಾವವಾಗಿರುವ ಈ ಜೀವವೆ: ಅನಂಗವಾಗಿರುವ ಭಾವ ಕವಿಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ

ಕವನವೇಶ ತೊಟ್ಟು ಬರುವುದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಪ್ರತಿಸೃಷ್ಟಿ. ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಲೀಲೆಯಾಗಿ ಕಾಣುವ ಕ್ರಿಯಶೀಲತೆ ಕವಿಯ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅನುದ್ದೇಶ್ಯ ಭಾವದ ಲೀಲೆಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಒಂದು ನಂಬಿಕೆ ಧೃಡವಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೇ

"ಬಿಸಿಲುಗುದುರೆಯ ಹೂಡಿ ನನ್ನಯ ಮನೋರಥಕೆ
ದೆಸೆಯಿಲ್ಲದಂಥ ದಿಶೆಗೀಗ ದೂಡುವೆನದನು
ಮಸೆ ಮಸೆದು ತುಂಬುವೆನು ಬತ್ತಳಿಕೆಯನ್ನು ಹೊಸ
ಹೊಸ ವಿಚಾರಗಳಿಂದ ....
ಎಸೆಯುವನು ಗುರಿಯಿಲ್ಲದೆ ಪರಿವೆ ಇಲ್ಲೆನಗೆ
ಹುಸಿಯಾಗಲಾರವೆಂಬುದನರಿತೆ ಲೀಲೆಯಲಿ
ಯಾವುದು ವಿಫಲಮಲ್ಲ" (ಲೀಲೆ)

ಎಂದು ಹೇಳುವದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಲೀಲೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಒಳಗೆ ಎಲ್ಲಿಂದಲೋ ಬಂದು ಹುಟ್ಟು ಪಡೆಯುವ ಭಾವದ ಬಗ್ಗೆ ಕವಿಗೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಅಚ್ಚರಿ ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

"ಪಲವು ಜನ್ಮದಿಂದ ಬಂದ ಯಾವುದೇನೋ ಧ್ಯಾನಾ
ಏಕನಾದದಂದದೊಂದು ತಾನದಾ ವಿತಾನಾ
ತನಗೆ ತಾನೆ ಸೋಲುತಿಹುದು ನೂಲುತಿಹುದು ಗಾನಾ"
(ಕಣ್ಣ ಕಾಣಿಕೆ)

"ಒಡಲ ನೂಲಿನಿಂದ ನೇಯುವಂತೆ ಜೀವ ಜಾಲ
ತನ್ನ ದೈವರೇಷೆ ಬರೆಯುವಂತೆ ತಾನೆ ಭಾಲಾ
ಉಸಿರಿನಿಂದ ಹುಡುಕುವಂತೆ ತನ್ನ ಬಾಳ ಮೇಲಾ"
(ಭಾವಗೀತೆ)

"ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ ಸ್ವಾರ್ಥವಿಲ್ಲ ಬರಿಯ ಭಾವಗೀತಾ"
(ಅದೇ)

ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಸ್ವಾರ್ಥ ಇವೆರಡು ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮೇಲ್ಪದರಿನಲ್ಲಿರುವ ಉದ್ದೇಶ ಅಥವಾ ಜಾಗೃತಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಹಿಡಿತವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇದಾವುದೂ ಇಲ್ಲದ ಭಾವಗೀತೆ ತನ್ನನ್ನು ತಾನೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅನಂಗನಾದ ಕಾಮ ಮತ್ತು ಜೀವಸೆಲೆಯಾದ ರತಿಯ ಮಿಲನದಿಂದ ಜೀವ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಭಾವ ಮತ್ತು ಅದರ ಕಾವ್ಯ ಶರೀರ ಇವೆರಡೂ ಸೇರಿ ರಸ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಜೈವಿಕ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಯಂತೆ ಕಾವ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಕ್ರಿಯೆಯು ಒಡಲಲ್ಲಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿ ಸಶರೀರವಾಗಿ ಜನ್ಮ ತಾಳುವ ಕವನದ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದು ಅಂದರೆ ಅವನ ತನ್ನ ಅರ್ಥವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು, ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ತಾನೇ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕವಿ ಈ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಒಂದು ಮಾಧ್ಯಮವಾಗುತ್ತಾನೆ.

"ನನ್ನ ನಾಲಿಗೆ ನಿನ್ನ ಬರಿ ಸೂಲಗಿತ್ತಿ
ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಹಾಡುವುದು ನನ್ನ ಪಾಡೇ ?"

(ಓ ಹಾಡೇ)

'ಮಾಸಕೇತು' ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಕವನಗಳಲ್ಲಿಯೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಎಲ್ಲ ಮೂಲಗಳು ಈ ಕವನದಲ್ಲಿ ಸ್ಫುಟಗೊಂಡಿವೆ. ಮಾಸಕೇತುವಾದ ಕಾಮನ ಪುರಾಣ ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಕನ್ನಿಕೆಯ ಕುಮಾರನಾದ ಕರ್ಣದ ಹುಟ್ಟಿನ ಪುರಾಣಕಲ್ಪನೆ ಇವೆರಡು ಕಾವ್ಯದ ಹುಟ್ಟಿನ ಅಗಮ್ಯತೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕವನದ ಮೊದಲಿಗೆ ಬರುವ ಕೃಷ್ಣನ ಹುಟ್ಟಿನ ಪ್ರತಿಮೆ ಪ್ರಲಯ-ಸೃಷ್ಟಿ, ಹುಟ್ಟು-ಸಾವು ಈ ದ್ವಂದ್ವಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

"ಅರಣಿಗೆ ಅರಣಿ
ಬೆಂಕಿಯ ಕರಣಿ"

ಅರಣಿಯ ತಿಕ್ಕಾಟದಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಬೆಂಕಿ ಯಜ್ಞ ಹೋಮದ ಬೆಂಕಿ. ಇಲ್ಲಿ ಆ ಬೆಂಕಿ ಉರಿಯುತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು ಬೀರುವ ದೀಪವಾಗುತ್ತದೆ. ಉಳಿದ ಬೂದಿ ಕೂಡ 'ಈಬತ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ.' ಕಾವ್ಯದ ಸ್ವಯಂಭೂ ಗುಣವನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಬೇಂದ್ರೆ ಈ ಬಗೆಯ ಪ್ರತೀಕಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ.

''ತನ್ನ ಸ್ನೇಹ ತಾನೆ ಉರಿಸಿ ಬೆಳಗಿಸುವುದೋ ದೀಪ''

(ಕಣ್ಣ ಕಾಣಿಕೆ)

"ಗಾಜುಗೊಳವಿಯಲಿ ದೀಪ ಬೆಳಗಿಪೊಲು ಬೆಳಗುತ್ತಿತ್ತು ಭಾಗ"

(ಭಾವದೀಪ)

ಮಾನಸದ ಪ್ರಕ್ಷುಬ್ಧತೆಯ ಎದೆಯ ಮೇಲೆ ಬಾಲಮುಕುಂದನ ಹಾಗೆ ಕವನ ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅಚ್ಚಿನ ಒಳಗೆ ಮೆಚ್ಚಿನ ಮೂರ್ತಿ 'ಹಡೆದವರ ತಿನ್ನುವವನು' ಅಂದರೆ ಕವಿಯ ಅಹಂ ವನ್ನು ಧ್ವಂಸ ಮಾಡುವಂತಹದು ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿ. ಅದೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಾವು ಮತ್ತು ಹುಟ್ಟು.

''ಅಹ ನೋವೆ, ಅಹ ಸಾವೆ''

(ಭೃಂಗದ ಬೆನ್ನೇರಿ)

ಕಾವ್ಯದ ಹಿಂದಿನ ಭಾವ ಅನಂಗ ಕಾಮನಂತೆ ತನ್ನ ಶರೀರವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ತೊಳಲುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಆ ತಳಮಳ

''ಹುಚ್ಚರ ಹಾಂಗಿತ್ತು
ಎಚ್ಚರದರಿವು
ನೆನಪಿಲ್ಲೋ ಈಟೀಟೋ"

ಮುಂದೆ ಬರುವ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಫಲವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತೆಯೇ ಹುಟ್ಟು-ಸಾವಿನ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಅರಳಿದ ಮಣ್ಣು ಹೊಡೆದ ನೇಗಿಲು ಫಲವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಧ್ವನಿಸಿದರೆ ತಾವರೆಯ ಹೊಕ್ಕಳ ಹೊಕ್ಕ ಭ್ರಮರ ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದುದನ್ನು ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕೊನೆಗೂ ಹುಟ್ಟುವುದು 'ಬ್ರಹ್ಮನೇ' ಬರೆದ ಜಗದಾನಂದದಲ್ಲಿ 'ಪಾಲುಗೊಳ್ಳುವ ಕವನವೆ 'ಕನ್ನಿಕೆ ಕುವರಾ' 'ಹೆಸರಿಲ್ಲದ ಕೂಸ' 'ಕರು' ಎಲ್ಲವೂ ಆದ ಕವನ ಕವಿಗೂ ಹೊಸ ಜನ್ಮವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಸೃಷ್ಟಿ ಮನುಷ್ಯನ ಮಾನಸ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಒಂದೇ ಶಕ್ತಿಯ ಬೀಸಿನೊಳಗೆ ಬರುವುದರಿಂದ ಇಂಥ ಒಂದು ನಂಬಿಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

> "ಎದೆಯ ತೂರಿಸಿ ಕಣ್ಣ ತೆರಿಸಿ ಹೋದ ಮಾಟನೋಟ
> ಮರಳಿ ಬಂದು ಕಣ್ಣ ಕೊಟ್ಟು ಹೃದಯ ಜೀವಕೂಟ
> ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ನಡೆಸುತಿಹುದು ಆಗಿ ಆಟ ಪಾಟ"
>
> (ಕಣ್ಣ ಕಾಣಿಕೆ)

ಪ್ರಕೃತಿ–ಪುರುಷರ ಮಿಲನದಂತೆ ಭಾವ ಮತ್ತು ಅನುಭವಗಳ ಸಂಗಮವೂ ಕೂಡ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಲೀಲೆಯಂತೆ ಫಲವಂತಿಕೆಯನ್ನು ತರುತ್ತದೆ.

> "ಕಣ್ಣ ಮಣ್ಣ ಕೂಡಲಲ್ಲಿ ಹಾಡು ಕಟ್ಟಿತಣ್ಣ"

ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಕಣ್ಮರೆಯಾಗುತ್ತದೆಯನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಈ ಬಗೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ ನಿರಪೇಕ್ಷ ಪರಿಕಲ್ಪತೆಯ ಪ್ರಯೋಜನವೆಂದರೆ ಅದು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ತಮ್ಮನ್ನು ಸಮಷ್ಟಿಯ ಬದುಕಿನ ಲಯಗಳಿಗೆ ನಿಸ್ಸಂಕೋಚವಾಗಿ ಒಡ್ಡಿಕೊಳ್ಳುವಂತಾಯಿತು. ವಿಮರ್ಶಕರು ಗುರುತಿಸಿರುವಂತೆ ಅವರ ಅತ್ಯಂತ ಖಾಸಗೀ ಅನುಭವಗಳೂ ಸಾಮಾನ್ಯೀಕೃತಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಇದೇ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಮೂಲವಾಗಿರುವ ಶಕ್ತಿಯ ಕಾಣ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಬಹುಶಃ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಇದು ಸಹಾಯಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಬೇಂದ್ರೆ ಮೂಲತಃ ಶಕ್ತಿಯ ಕವಿ. (ಪೊಯೆಟ್ ಆಫ್ ಎನರ್ಜಿ) ಆದ್ದರಿಂದಲೆ ಶಕ್ತಿಯ ಸೆಲೆ ಇರುವ ಎಲ್ಲ ಅನುಭವವನ್ನು ಅವರು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ಭೂರಿತ್ವ, ಜೀವಂತಿಕೆ ಇವೆರಡೂ ಅತಿ ಮುಖ್ಯ ಮೌಲ್ಯಗಳಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಶಕ್ತಿಯ ಇರವೇ ಒಂದು ಮೌಲ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುವುದರಿಂದ ಅನುಭವವನ್ನು ಸಶರೀರವಾಗಿ ಹಿಡಿದಿಡುವುದು ಅವರಿಗೆ ಕಾವ್ಯದ ಹಿರಿಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ 'ಹುಚ್ಚು ಹಿಡಿಸುವ ವೈವಿಧ್ಯಕ್ಕೆ' ಇದೇ ಕಾರಣವಾಗಿವೆ. ಅನುಭವವೆಲ್ಲವೂ ಗ್ರಾಹ್ಯ ಎನ್ನುವ

ನಂಬಿಕೆ ಇದ್ದರಿಂದ ಮತ್ತು ಅನುಭವದ ಅಂತರ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳಿವೆ ಎನ್ನುವ ಶ್ರದ್ಧೆ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಬೇಂದ್ರೆ ಅನಂಭವಕ್ಕೆ ತಮ್ಮನ್ನು ಒಡ್ಡಿಕೊಳ್ಳುವದೇ ಸಫಲತೆಯೆಂದು ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ಇಂಥ ಶ್ರದ್ಧೆಯ ಪ್ರಯೋಜನ್ನವೆಂದರೆ ಜನಾಂಗದ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಎಲ್ಲ ಭಾವಕೋಶಗಳು ಮೊದಲನೇ ಬಾರಿಗೆ ಎನ್ನುವಂತೆ ಅವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಜನಾಂಗದ ಮನಸ್ಸು ಅನುಭವಿಸಿದ ಜೀವನ ಸಾಮಗ್ರಿ ಅವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಸ್ಫುಟಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ತುಂಬಾ ಬೇರೆಯಾದ ಕಾವ್ಯ ಅಡಿಗರು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಸಂಕಲ್ಪ ಬಲದ ಕಾವ್ಯ (ಪೊಯೆಂಟ್ರಿ ಆಫ್ ವಿಲ್). ಈ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನುಭವದ ಮುಕ್ತ ಸ್ವೀಕರಣಕ್ಕಿಂತ ಅದರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ, ಶೋಧನೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಡಿಗರ ನೈತಿಕ ಕಾಳಜಿಗಳಿಗೂ ಅವರ ಕಾವ್ಯದ ಈ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೂ ನೇರವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅಡಿಗರೂ ಬೇಂದ್ರೆಯವರಂತೆ ಅನುಭವದ ಎಲ್ಲ ಎಳೆಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲರು. ಆದರೆ ಅವರದು ನೈತಿಕ ಆಯ್ಕೆಗಳ ಮತ್ತು (ಒಳತೋಟಿಯ) ಮೇಲೆ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾದ ದೃಷ್ಟಿ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಶಕ್ತಿ ಕಾವ್ಯ ಕೇಂದ್ರವಿಲ್ಲದೆ ಭ್ರಮಿಸುವ ಅಪಾಯದಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯ ಬುದ್ಧಿಜನ್ಯವಾಗಿಬಿಡುವ ಅಪಾಯದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಅಡಿಗರು ಮೌಲ್ಯಶೋಧನೆಗೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಕಾವ್ಯ ಕೂಡ ಪುರುಷಾರ್ಥದ ಸಾಧನೆಯ ಬಗೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಗೆ ಕಾವ್ಯ ಮೂಲತಃ ಮೌಲ್ಯಶೋಧನೆಯ ಮಾಧ್ಯಮವಲ್ಲ. ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಒಡಲಲ್ಲೆ ವುಳ್ಳ ಅನುಭವವನ್ನು ಮೂರ್ತಗೊಳಿಸುವ ವಾಹಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಇವೆರಡೂ ಮಾರ್ಗಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಆರೋಗ್ಯವಂತಿಕೆಗೆ ಅವಶ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯದುದ್ದಕ್ಕೂ ಬರುವ ಶ್ರಾವಣ ಜೀವನದ ಸಮೃದ್ಧತೆಯ ಭೂರಿತ್ವದ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿದೆ. ಶ್ರಾವಣದ ವೈಭವವನ್ನು ನೂರಾರು ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿದರೂ ಅವರಿಗೆ ತೃಪ್ತಿಯಾಗಲಿಲ್ಲ. ಜೀವನದ ಭೂರಿತ್ವದ ನಿರೂಪಣೆ 'ಕಲ್ಪವೃಕ್ಷ ವೃಂದಾವನಗಳಲ್ಲಿ' ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಸುಂದರವಾಗಿ ಆಗಿದೆ. ಅವರ ಕನಸಿನ ಈ ಲೋಕದಲ್ಲಿ

"ಎಲ್ಲರಿಗೂ ನಾಲ್ಕು ಕೈಗಳೇ
ಮಾಟ ತಪ್ಪದಿಹುದು
ಎರಡು ಒಪ್ಪಿಸಿದೆ ಕುಶಲ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ
ಎರಡು ಅಪ್ಪಿ ಇಹವು
ಎಲ್ಲರಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನರಾಗಲೋ
ಜೀವ ಜಪ್ಪಿಸಿಹವು."

"......ಜೇನು ನೊಣಗಳೊಲು ಹಾವಭಾವಗಳು
ಇನಿದು ಜಿನುಗುತಿಹವು."

'ತುಂಬಿತ್ತು ಹಾಲಗೇರಿ' ಇಂತದೇ ಒಂದು ಕಾಣ್ಕೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ.

"ದೇಹಾ ಖಂಬಾ ಖಂಬಾ ಜೀವಾ ಜೀವಾ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಾ
ಅದರೊಳಗೆ ದೇವ ದೇವನ ಬಿಂಬ ಲಕ್ಷಕೋಟಿ ತುಂಬಾ
ಸಾವಿರದ ಸಾವಿರ ಹಂಬಾ ಹಂಬಾ
ಹಂಬಲಸ್ತಾವ ಬೆಂಬಲಸ್ತಾವ."

ಬೇಂದ್ರೆ ಶಕ್ತಿಯು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನೆಚ್ಚಿಕೊಂಡಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವರು ಹಲವಾರು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಆರ್ಫಿಕ್ ಪೊಯಟ್ (orphic poet) ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿನ ಆ ಜನಾಂಗದ ಭಾವ ಜೀವವನ್ನು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತಗೊಳಿಸುವ, ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಜನಾಂಗದ ಮಾನಸದ ಆಗು ಹೋಗುಗಳ ದರ್ಶನ ಮಾಡಿಸುವ ಕವಿಯೊಬ್ಬ ಹುಟ್ಟುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥ ಕವಿಯ ಹಿರಿಮೆ ಇರುವುದು ಜನಾಂಗದ ಅನುಭವದ ಹರಹನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮಗೊಳಿಸುವುದರಲ್ಲಿ. ಮುಂದೆ ಬರುವ ಕವಿಗಳು ಈ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಶೋಧಿಸಿ ಅಖಂಡವಾದ, ಸ್ವಚ್ಛಂದವಾದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಪಿನ ಕೆಲವು ಎಳೆಗಳನ್ನು ಮೌಲ್ಯ ಶೋಧನೆಯ ತಮ್ಮ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಜನಾಂಗದ ಆದಿಸ್ಮೃತಿಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಮೊದಲ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಸಮಗ್ರೀಕರಣದ ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರಂತಹ ಒಬ್ಬ ಆರ್ಫಿಕ್ ಕವಿ ಇಂಥದೇ ಸಮಗ್ರೀಕರಣದ ಕೆಲಸವನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಭಾವಕೋಶವನ್ನು ನಡುವಳಿಕೆ, ಸ್ಪಂದನೆಯ ಬಗೆಗಳನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಹಿಡಿದಿಡುವ ಕಾವ್ಯ. ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿಯೆ ಅನುಭವದ ಇಂಥ ಅಖಂಡತೆ ಮುಂದಿನ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಜನಾಂಗದ ಸ್ಪಂದನೆ ಹೆಚ್ಚು ಅಂತರ್ಮುಖಿವೂ ಮತ್ತು ವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕವೂ ಆದ ಮೇಲೆ ಸಮಗ್ರೀಕರಣದ ಕಾವ್ಯ ಕೆಲವು ಕಾಲದವರೆಗೆ ಅಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ಮೆಚ್ಚಿಗೆಯಾಗುವ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಪ್ರೇಮ ಗೀತೆಗಳು, ಕೌಟುಂಬಿಕ ಗೀತೆಗಳು ಮತ್ತು ಭಾವಪ್ರಧಾನ ಗೀತೆಗಳು ಅನುಭವದ ಸಮಗ್ರೀಕರಣದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಅವರ ಈ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಜನಾಂಗವು ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಭಾಷೆಯ ಸತ್ವವನ್ನು ಪೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. 'ಸಖೀಗೀತ', 'ಮನವನ್ನೆ', 'ನೀ ಹೀಂಗ ನೋಡಬ್ಯಾಡ ನನ್ನ' ಇಂತಹ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ಅನನ್ಯವಾದ ಭಾವಕೋಶಗಳು ಅನನ್ಯವಾದ ಶಬ್ದ ಶರೀರವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಬೇಂದ್ರೆ ಮೂಲತಃ ಮೌಖಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಹಾಡುಗಾರರು (ಬಾರ್ಡ್). ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಮನುಷ್ಯನ ನೋವು ನಲಿವುಗಳಿಗೆ ದನಿಯಾದವರು. ಅವರು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಗೆಳೆಯರ

ಗುಂಪು ಅವರ ರಸಿಕನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಇವೆಲ್ಲ ಸಂವಹನೆಯ ಕೆಲಸವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಆತ್ಮೀಯಗೊಳಿಸುವ ಕೆಲಸದ ಪ್ರಯತ್ನದ ಅಂಶಗಳು. ಒಬ್ಬ ಗಾರುಡಿಗ ಹಾಡುಗಾರನ ಗತ್ತು, ಧಾಟಿ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಜನರ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಅವರು ತಿದ್ದಿದರು. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಓದುಗ ವರ್ಗವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದರು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಂದ ಇಂದಿನ ಸಂವೇದನೆ ದೂರವಾದಂತೆ ಅವರ ಗಾರುಡಿಗತನ ನಮ್ಮನ್ನು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಕೆಣಕುತ್ತದೆ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದ ಎರಡನೇ ಹಂತದ ಪದ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಕೆಲವು ಹಿಂಜರಿತಗಳಿವೆ. ಎರಡನೇ ಹಂತದ ಕಾವ್ಯ ಹೆಚ್ಚು ಅಲೌಕಿಕ, ಅಮೂರ್ತವಾಯಿತು ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಅವರು 'ಹಂಸಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಾತಾಪಿ ಗರ್ಭಕ್ಕೆ ಈಡಾದರು' ಅಥವಾ 'ಅರವಿಂದರ ಪ್ರಭಾವ ಅವರ ಕಾವ್ಯದ ಸತ್ವವನ್ನು ಶೂನ್ಯಗೊಳಿಸಿತು' ಎನ್ನುವ ಮಾತುಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯ ಸತ್ವ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚರಿತ್ರೆಕಾರರ ಅನುಕೂಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಹಾಗೆ ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ಕ್ಷೀಣಗೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಅವರಿಗೆ ಅಮೂರ್ತವಾದದ್ದು ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅಗ್ರಾಹ್ಯವಾದದ್ದು ಎನ್ನುವ ಯಾವ ಹಿಂಜರಿತವೂ ಅನುಭವದ ಬಗ್ಗೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅವರ ಕಾವ್ಯ ಸತ್ವದ ಶಕ್ತಿಯೇ ಎಲ್ಲ ಅನುಭವವೂ ಗ್ರಾಹ್ಯ ಎನ್ನುವ ಅನುಭಾವಿಕ ಕಾಣ್ಕೆಯನ್ನವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಅವರ ಪ್ರಸಿದ್ಧ 'ಬೆಳಗು' ಕವನ ಬೆಳಗಿನ ಅನುಭವವನ್ನು ದೈಹಿಕ ಸಂವೇದನೆಯ ಮೂಲಕ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಲೇ ಅದರ ಅಲೌಕಿಕತೆಯನ್ನು ಹೊಮ್ಮಿಸುತ್ತದೆ. ಅವರ ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆ ಕೂಡ ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವ ಗ್ರಹಗಳಿಗೆ ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಡುವಂತೆ ಮೂರ್ತವಾದ ದೇಸೀ ಅಥವಾ ಅಮೂರ್ತವಾದ ಮಾರ್ಗಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ಬಳಸುವಂತದ್ದಲ್ಲ. 'ಗರಿ' ಸಂಕಲನದ ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳು ಲೌಕಿಕ–ಅಲೌಕಿಕದ ಸಾಮರಸ್ಯವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ಅವರ ನಿಲುವಿನ ಘೋಷಣೆಗಳಾಗಿವೆ.

"ಕಣ್ಣ ಮುಂದೆನ್ನ ಈ ತಾಳತಂತಿಯನರಿಯ
ದಂತ ಸಂತೆಯನು ನೆರೆಸಿ
ಕಣ್ಣ ಕಟ್ಟಲು ಬಯಸುವುವು ಬಣ್ಣ ದಾಟದಲಿ
ನನ್ನ ನೆತ್ತರು ಅವರ ತಾಳಮೇಳವ ಕೂಡಿ
ಭಿನ್ನ ಆಟದ ಮರೆವೆ ಮನಸಿಗಾಗುವವರೆಗೆ
ಏನಿದ್ದರೇನು ನನಗೆ" (ಹಸಿ ಹಂಬಲ)

"ಈ ಸವಿಗಳನು ಸವಿದು ಸವೆದ ನಾಲಗೆಗೀಗ
ಯಾ ಸವಿಯು ಹತ್ತಿಹುದೋ ?" (ಅದೇ)

"ಕಂಡ ರೂಪಕ್ಕಿಂತ ಕಾಣದೊಡವೆಯ ಸೊಬಗು" (ಚತುರ್ಮುಖ ಸೌಂದರ್ಯ)

ಲೌಕಿಕದಲ್ಲಿಯೇ ಅಲೌಕಿಕದ ಹುಡುಕಾಟ ಅವರ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಒಟ್ಟಂದವನ್ನು ಕೊಡುವ ಸೂತ್ರವಾಗಿದೆ. 'ನೆಲ ಬಾನಿಗು ನಿಚ್ಚಣಿಕೆಯು ನಿಲ್ಲಿಸುವ' ಛಲ ಅವರ ಕಾವ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಅಭೀಷ್ಟೆಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಕಾವ್ಯದ ಎರಡನೇ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅಲೌಕಿಕತೆಯ ಹಂಬಲ ಕಾವ್ಯ ಸತ್ವವನ್ನು ಕಬಳಿಸಿತು ಎನ್ನುವದು ಅಷ್ಟು ಸಮರ್ಪಕವಲ್ಲ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುವದು ಹಠಾತ್ತಾಗಿ ನಡೆದ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನಲ್ಲ. ಅವರ ಕಾವ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿ ಕೇಂದ್ರ ಕ್ರಮೇಣವಾಗಿ ಚಿಕ್ಕದಾಗುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಬೇಂದ್ರೆ ಅಲೌಕಿಕವನ್ನು ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಒಪ್ಪಿದವರೆ. ಅವರ ಉತ್ತಮ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಅಲೌಕಿಕದ ಇರವಿನಿಂದ ಪುಟಗೊಂಡ ಲೌಕಿಕ ಅನುಭವವಿದೆ. ಅನುಭವದ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿ ಅಲೌಕಿಕದ ಇರವು ಅವರ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ತೀಕ್ಷ್ಣಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ಮೂರ್ತ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ದಕ್ಕುವದನ್ನೆಲ್ಲ ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಮೇಲೆ ಅವರ ಕಾವ್ಯದ ಲಕ್ಷ್ಯವೆಲ್ಲ ಈ ಕೇಂದ್ರದ ಮೇಲೆ ಮಾತ್ರ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಅವರ ಕಾವ್ಯದ ಶರೀರದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಕ್ರಮೇಣವಾದ ಆಕುಂಚನವನ್ನು ನಾವು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಅಲೌಕಿಕದ ಅನುಭಾವಿಕ ಕಾಣ್ಕೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯ ಹುಟ್ಟುತ್ತಲೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾಣ್ಕೆ ಅನುಭವದ ಅರ್ಥ ಶೋಧನೆಯನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವಾಗ ಅವರ ಕಾವ್ಯದ ಹರಹು ವಿಶಾಲವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ ನಮಗೆ ದಕ್ಕುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅಲೌಕಿಕದ ಕೇಂದ್ರವೇ ಕಾವ್ಯದ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಸಾಮಗ್ರಿಯಾದಾಗ ಕಾವ್ಯದ ಫಲವಂತಿಕೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ. 'ಉಯ್ಯಾಲೆ' ಸಂಕಲನದ ಅಷ್ಟಪಟ್ಟದಿಗಳು ಮತ್ತು 'ಮಹಾಪ್ರಸ್ಥಾನ' 'ಸ್ವಪ್ನ ನೌಕೆ' ಇಂಥ ಪದ್ಯಗಳು ತಾತ್ವಿಕ ಕಾವ್ಯದ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಮಾದರಿಗಳಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಇದೇ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಯ ಕೇಂದ್ರದ ಸುತ್ತಾ ಹೆಣೆದ ಅವರ ಲೌಕಿಕ ಕಾವ್ಯ ನಮಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅನುಭಾವದ ತೀವ್ರತೆಯುಳ್ಳ ಒಂದು ಕಾಣ್ಕೆ ಇಲ್ಲದೇ ಕಾವ್ಯ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾಗಲಾರದು. ಆದರೆ ಅನುಭಾವದ ಕೇಂದ್ರವೇ ಕಾವ್ಯದ ಎಲ್ಲವೂ ಆದಾಗ ಕಾವ್ಯ ತನ್ನ ಬೀಸನ್ನು, ಅರ್ಥ ವಂತಿಕೆಯ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಪರಂಪರೆಯುದ್ದಕ್ಕೂ ಅನುಭಾವ ಸ್ವರೂಪದ ಅಲೌಕಿಕತೆ ಸತತವಾಗಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿವೆ. ಅನುಭಾವವೇ ಕಾವ್ಯದ ವಸ್ತುವಾದಾಗ ಆ ಬಗೆಯ ಕಾವ್ಯ ತನ್ನ ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಬೇಂದ್ರೆ ಜನಾಂಗದ ಸ್ಮೃತಿಯನ್ನು, ಭಾವಕೋಶಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಿಟ್ಟ ಆರ್‌ಫಿಕ್ ಕವಿಯೆನ್ನುವುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಅವರು ಯುಗದ ದನಿಯಾದರೆ ಎನ್ನುವುದು ಸಂದಿಗ್ಧದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ. ಯುಗದ ದನಿಯಾಗಬಲ್ಲ ಕವಿಗೆ ಜನಾಂಗದ ಪರಂಪರೆಯ ಸಮುದ್ರದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿ ಬರುವ ಶಕ್ತಿಯ ಜತೆಗೆ ಚರಿತ್ರೆ ಹುಟ್ಟಿಸುವ, ಕಾಲ ದೇಶದ ಪರಿಧಿಯಲ್ಲಿರುವ ಅನನ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವ ತಾಕತ್ತೂ ಇರ

ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾತತ್ಯತೆಯ ಒಳಸುಳಿಗಳನ್ನು ಬರವಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಜತೆಗೆ ಯುಗದ ವಿಶಿಷ್ಟ ವಕ್ರತೆಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಸಂವೇದನಾ ಶೀಲತೆಯೂ ಬೇಕು. "ಜಗದ ಜಗುಲಿಯ ಕಟ್ಟೆಯೊಂದ ಕಾಲಲಿ ಮೆಟ್ಟಿ" ನಿಲ್ಲುವ ಕೆಚ್ಚು ಬೇಂದ್ರೆಯವರಲ್ಲಿತ್ತು. ಸಮಗ್ರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಆದಿ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಅವರು ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಜನಾಂಗದ ಸ್ಮೃತಿಯ ಪ್ರತೀಕಗಳಾದ ಪುರಾಣ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಂಡರು. ಆದರೆ ಚರಿತ್ರೆಯ ಒಂದು ತಿರುವಿನಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ರೂಪ ರೇಖೆಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಯುಗದ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಮೂರ್ತಗೊಳಿಸಬಲ್ಲ ಪುರಾಣ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಅವರು ಸೃಷ್ಟಿಸಲಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಕಾಣ್ಕೆಯ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿದ ಬ್ಲೇಕ್‌ನ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯ ಹೃದಯದ 'ಹಳೆಯಂಗಡಿಯ' ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುವ ಯೇಟ್ಸ್‌ನ ಕಾವ್ಯ ಮನುಷ್ಯ ಜೀವನದ ನಿರಂತರ ಸತ್ಯಗಳ ಬಗೆಗಿದ್ದರೂ ಸಮಕಾಲೀನ ಜಗತ್ತನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವ ಹೊಸ ಪುರಾಣ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯ ಜನಾಂಗದ ಬದುಕಿನ ಸಾತತ್ಯತೆಯ ಸ್ಪರ್ಶ ಪಡೆದರೂ ಸಮಕಾಲೀನತೆಯ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಅಷ್ಟಾಗಿ ಗಳಿಸಲಿಲ್ಲ. 'ತುತ್ತಿನ ಚೀಲ' 'ಭೂಮಿತಾಯಿಯ ಚೊಚ್ಚಲ ಮಗ' 'ಕುರುಡು ಕಾಂಚಾಣ' ಇವುಗಳು ಮನುಷ್ಯನ ಬದುಕಿನ ಬಗೆಗೆ ತೀವ್ರ ವಿಷಾದ ತುಂಬಿದ ತುಡಿತವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಇರುವಿನ ಮೂಲ ಪರಿಕರಗಳು ಕವಿಯ ರೂಪಕ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದಿಂದ ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಮನುಷ್ಯನ ತತ್‌ಕ್ಷಣದ ಜೀವನವನ್ನು ಮೂರ್ತವಾಗಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತಲೇ ಅದರ ಹಿಂದಿನ ನಿರಂತರತೆಯನ್ನು ಹೊಮ್ಮಿಸಬಲ್ಲ ಪುರಾಣ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಭೆಯ ಅಗಾಧವಾದ ಬೀಸುಳ್ಳ ಬೇಂದ್ರೆಯಂಥ ಕವಿ ಸುತ್ತಲಿನ ಜಗತ್ತಿನ ಹಸಿ ಹಸಿ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಇಡಿಯಾಗಿ ಕಬಳಿಸುತ್ತ ಆ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಡುವಂಥ ಪುರಾಣ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸದೇ ಇದ್ದದ್ದು ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಮಾತಾಗಿದೆ. ಅವರು ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದ್ದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ದಿಕ್ಕು ದೆಸೆಗಳು ನಿರ್ಧರಿತವಾಗಿಬಿಡುತ್ತಿದ್ದವು ಎಂದಲ್ಲ. "ನೆನ್ನೆಯ ಬದುಕಿಗೆ ನೆನ್ನೆಯ ಶಬ್ದಗಳು, ಇಂದಿನವು ಇಂದಿಗೆ". ಆದರೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಬದುಕಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಆಯಾಮವೊಂದು ದೊರೆಯುತ್ತಿತ್ತೇನೋ ?

ಗ್ರಂಥ ಋಣ

1. "ಭೃಂಗದ ಬೆನ್ನೇರಿ" ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತುಕೋಟಿ
2. 'ಕವಿ ಬೇಂದ್ರೆ' ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು.

ಅರ್ಥವಿಜ್ಞಾನ
(Semantics)

ಹೆಚ್. ಎಂ. ಮಹೇಶ್ವರಯ್ಯ

ಭಾಷೆಯ ಘಟಕಗಳಾದ ಪದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳ ಅಧ್ಯಯನ, ಇತ್ತೀಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷಾವಿಜ್ಞಾನಿಗಳ ಪ್ರಮುಖ ಅಧ್ಯಯನದ ವಿಷಯಗಳಾಗಿವೆ. 19ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಭಾಷಿಕ ರಚನೆಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ನೀಡುತ್ತಿದ್ದ ಭಾಷಾವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ಈಗ ಅವುಗಳ ಅರ್ಥಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ನೀಡಿದ್ದರಿಂದ, ಇಂದು ಅರ್ಥವಿಜ್ಞಾನ (semantics) ಸ್ವತಂತ್ರ ಶಾಖೆಯಾಗಿ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾಗಿದೆ.

Semantique ಎನ್ನುವ ಪದವನ್ನು ಮೈಕೇಲ್ ಬ್ರೆಲ್ ಅವರು 1893 ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮವಾಗಿ ಬಳಸಿದರು. ಇದು ಗ್ರೀಕ್ ಮೂಲದಿಂದ ಪಡೆದು ಬಳಸಿದ ಫ್ರೆಂಚ್ ಪದ. ನಂತರ 1900 ರಲ್ಲಿ ಬ್ರೆಲ್ ಅವರ ಪುಸ್ತಕ semantics : studies in the science of meaning ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. sema ಎಂದರೆ 'ಸಂಕೇತ', 'ಚಿಹ್ನೆ' ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥ, semains ಎಂದರೆ 'ಸಂಕೇತಿಸು' ಎಂಬ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಮೈಕೇಲ ಬ್ರೆಲ್ ಅವರಿಗೂ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ, ವ್ಯಾಕರಣಕಾರರು, ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು, ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರು, ವಿಮರ್ಶಕರು ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚಿಂತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಹೊಸ ವಿಚಾರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಧ್ಯಯನ ಪ್ರಾರಂಭವಾದುದು ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆದಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಎನ್ನಬಹುದು. ಓಡನ್ (ogden) ಮತ್ತು ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ (Richards) ಎನ್ನುವವರು ತ್ರಿಕೋನದ ಮೂಲಕ ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ಆಲೋಚನೆ (thought)

ಚಿಹ್ನೆ (symbol) △ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ (referent)

ಚಿಹ್ನೆ ಮತ್ತು ಅದು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ವಸ್ತುವಿಗೆ ನೇರವಾದ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ವಿಚಾರ ಭಾಷೆಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಿಂದ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಚಿಹ್ನೆ ಮೌಖಿಕ ಧ್ವನಿರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದು (oral sound) ಅದು ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ಮರ' ಎನ್ನುವ ಧ್ವನಿಮೊತ್ತ,

ಶಬ್ದ ಸಂಕೇತ ಮಾತ್ರ. ಅದು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ವಸ್ತುವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿ, ಕೇಳುಗನಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅರ್ಥವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಚಿಹ್ನೆ ಮತ್ತು ಅದು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವುದನ್ನೇ ಆಲೋಚನೆ ಎಂದು ಎಫ್. ಆರ್. ಪಾಮರ್‌ರವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.[1] ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೂಲಕ ಅರ್ಥದ ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯುವುದರಿಂದ ಮನಸ್ಸು, ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಪಂಚದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತದೆ.

ಭಾಷೆ ಹೇಗೆ ಸಮಾಜದೊಡನೆ ಸಂಬಂಧಹೊಂದಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಭಾಷಾವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು (Sociolinguists) ಅರಿತಿದ್ದಾರೆ. "ಭಾಷೆಯ ಘಟಕಗಳಾದ ಶಬ್ದಗಳು ಸಮಾಜದ ಸಂಪ್ರದಾಯಬದ್ಧ ರೀತಿಗಳಾಗಿವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವುದು ಅವುಗಳ ಬಳಕೆಯ ಸಂದರ್ಭದ ಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದರಿಂದ ಸಾಧ್ಯ" ಎಂದು ಇ.ಲೆಯಿಸಿ (E. Leisi) ಯವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.[2]

ಲಿಯೋನಾರ್ಡ ಬ್ಲೂಮ್‌ಫೀಲ್ಡ್‌ರು (Leonard Bloomfield) ಬಹಳ ಹಿಂದೆಯೇ Stimulus and Reaction ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಚೋದನೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳ ಭಾಷಾವರ್ತನೆಗೆ (Language behaviour) ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅಂಶಗಳು. ವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಚೋದನೆಯಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತನಾಗಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಭಾಷೆ ಹೇಗೆ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ತತ್ವವನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಚೋದನೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳ ನಡುವೆ ಅರ್ಥ ತನ್ನ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಮಾತನಾಡುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಬಳಸಿದ ಪದ ಮತ್ತು ಕೇಳುಗ ಅದಕ್ಕೆ ತೋರುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯ ಮಧ್ಯೆ ಅರ್ಥ ಅಡಗಿರುವುದು. ಅಂದರೆ, ಮಾತಿನ ಸನ್ನಿವೇಶ ಹಾಗೂ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳ ನಡುವೆ ಅರ್ಥ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಅಂಶ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಫರ್ಡಿನಂಡ್-ಡಿ-ಸಸೂರ್ ಅರ್ಥವನ್ನು ಭಾವ ಅಥವ ಆಶಯ (Sense) ಎಂದು ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಐ. ಎ. ರಿಚರ್ಡ್ಸ್, ಅರ್ಥವನ್ನು ಆಶಯ (Sense) ತಾನ (tone) ಭಾವನೆ (feeling) ಉದ್ದಿಶ್ಯ (intension) ಎಂದು ನಾಲ್ಕು ಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ತಾನ, ವಸ್ತುವಿನ ಬಗೆಗೆ ತೋರುವ ರೀತಿಯಾದರೆ, ಭಾವನೆ

1. Palmer. F. R. Semantics ; a new outline. page. 26.
2. Each word is a kind of Social custom and will be defined by the Conditions governing its use-E. Leisi. The principles of semantics-Stephen Ullmann(1951)page 316.

ಕೇಳುಗನ ಬಗೆಗೆ ತೋರುವ ರೀತಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಅವನ ಉದ್ದಿಶ್ಯ, ಆಶಯ, ಭಾವನೆ ಹಾಗೂ ಅವನು ಪದಗಳ ಮೇಲೆ ಕೊಡುವ ಒತ್ತು, ಅವನ ಮಾತಿನ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಪದಗಳು ಕೇವಲ ಭಾಷೆಯ ರಚನಾತ್ಮಕ ಘಟಕಗಳಂತೆ ಕಂಡರೂ ಅವುಗಳು ಕಾಲ, ದೇಶ ಸಂದರ್ಭ, ಆಶಯ ಮುಂತಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ.

ಎರ್ಡಮನ್ ಅರ್ಥವನ್ನು। (1) ಮುಖ್ಯ ಅಥವ ಕೇಂದ್ರ ಅರ್ಥ (Essential or central meaning) (2) ಅನ್ವಯಿಕ ಅಥವ ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಅರ್ಥ (Applied or contextual meaning) (3) ಭಾವನೆ–ತಾನ (feeling - tone) ಎಂದು ಮೂರು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಒಂದು ಘಟಕವಾಗಿದೆ ಎಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿ :

(Semantic range)

ಸ್ಟೀಫನ್ ಉಲ್ಲಮನ್ ಅವರು ಪದಗಳ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪದಗಳು ಕೇವಲ ಒಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೊಂದಿರದೆ, ಅವುಗಳು ಭಿನ್ನ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿರುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ Operation ಎನ್ನುವ ಪದ ಶಸ್ತ್ರ ವಿಜ್ಞಾನಿ, ಬ್ಯಾಂಕ್ ಅಧಿಕಾರಿ ಹಾಗೂ ಯೋಜನಾಧಿಕಾರಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬಹುದಾಗಿದೆ. ಸ್ಟೀಫನ್ ಉಲ್ಲಮನ್ ಅವರು ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾ, "ಪದದ ಕೇಂದ್ರ ಅರ್ಥ ಸ್ಪಷ್ಟ ಹಾಗೂ ತಪ್ಪುಗ್ರಹಿಕೆಯಿಂದ ಮುಕ್ತವಾಗಿದ್ದಾಗಲೂ, ಕೆಲವು ಸಲ ಅದರ ಸೀಮಾರೇಖೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಗಡಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದಿಲ್ಲ" ಎಂದಿದ್ದಾರೆ.[1] 'ಗಂಡಸು' ಎನ್ನುವ ಪದ ಪ್ರಾಣಿ ಮತ್ತು ದೇವರು ಎನ್ನುವ ಪದದೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ತೋರುವ ವಿಶಾಲವಾದ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿ 'ಹೆಂಗಸು' ಎನ್ನುವ ಪದದೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಹೆಂಗಸು ಮತ್ತು ಗಂಡಸು ಎನ್ನುವ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಲಿಂಗ ಭೇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸುವುದಾದರೆ 'ಪ್ರಾಣಿ' ಮತ್ತು 'ದೇವರು' ಹಾಗೂ 'ಗಂಡಸು' ಎಂಬ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಮಾನವ ಮತ್ತು ಮಾನವೇತರರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಲಿಂಗಭೇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದಾಗಿರದೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಲಿಂಗ

---

1. The frontiers of verbal significations are often blnid even though the core may be perfectly clear and unmistakable. The Principles of semantics-Stephen Ullman (1951) page 63.

ಭೇದವು ಕೇವಲ ಪ್ರಾಣಿವರ್ಗದಲ್ಲಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮಾನವ ಮತ್ತು ಮಾನವೇತರ ಎಂಬ ವರ್ಗೀಕರಣವು ಲಿಂಗಭೇದಕ್ಕಿಂತ ವಿಶಾಲವಾದ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ, ಅಂದರೆ ಎರಡು ಭಿನ್ನ ವರ್ಗಗಳ ವಿಭಜನೆಯನ್ನು ಆ ಪದಗಳು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

'ಹೆಂಗಸು' ಮತ್ತು 'ಮಗು' ಎನ್ನುವ ಪದಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ನಮಗೆ ತಕ್ಷಣ ತೋಚುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಲಿಂಗಭೇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದಾಗಿರದೆ ವಯಸ್ಸಿನ ಭೇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದಾಗಿದೆ. 'ಹೆಂಗಸು' ಎನ್ನುವ ಪದ +ವಯಸ್ಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು 'ಸೂಚಿಸಿದರೆ, 'ಮಗು' ಎಂಬ ಪದ –ವಯಸ್ಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ 'ಹೆಂಗಸು' ಮತ್ತು 'ಗಂಡಸು' ಎನ್ನುವ ಎರಡು ಪದಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ತೋಚುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಲಿಂಗಭೇದದ್ದಾಗಿದೆ. ಎರಡೂ ಪದಗಳು +ವಯಸ್ಕವ್ಯಕ್ತಿ, +ಗಂಡಸು, –ಹೆಂಗಸು, –ಗಂಡಸು ಹಾಗೂ +ಹೆಂಗಸನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ.[2] ಇಂತಹ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಅರ್ಥವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು incompatibility ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.

'ನೀರು' ಎನ್ನುವ ಪದ ನಾಮಪದವಾಗಿ ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ಅಮೂರ್ತವೂ, ಅಚೇತನವೂ, ಅಮಾನಿಕವೂ, ಅನಿಶ್ಚಿತವೂ, ಅಗಣನೀಯವೂ ಆದ ವಸ್ತುವಿನ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ರಸಾಯನ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ನೀರನ್ನು ಬಣ್ಣವಿಲ್ಲದ, ರುಚಿ ಇಲ್ಲದ, ವಾಸನೆ ಇಲ್ಲದ ದ್ರವವಸ್ತು ಎಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ.

'ಮನುಷ್ಯ' ಎಂಬ ಪದವೂ ಸಹ ಮೂರ್ತ, ಚೇತನ, ಮಾನವಿಕ, ಗಣನೀಯ, ನಿಶ್ಚಿತ ರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅರಿಯಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಪದಗಳ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದಾಗ ಧನ ಮತ್ತು ಋಣ (+ಮತ್ತು—) ಗುಣಗಳ ಅರ್ಥ ಹೊಮ್ಮುವುದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಯಾವುದೇ ಪದದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಅದರ ಮೇಲ್ಮೈ ಮತ್ತು ಅಂತರಿಕ ವಿವರಣೆಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಪೂರ್ಣಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಅರ್ಥಸಾಮ್ಯತೆ :

(Semantic Commoness)

ಜಾಫರಿ ಲೀಜ್ ಅವರು ಕೆಲವು ಪದಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿರುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಂಶವನ್ನು (common factor) ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. 4,6,8 ಎಂಬ ಸಂಖ್ಯೆಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಂಕೆ '2x' ಆಗಿದೆ. ಅದೇ ರೀತಿ man,

2. Geoffrey Leech (1974)-Semantics, page 100.

boy, ram ಎನ್ನುವ ಪದಗಳಲ್ಲಿ 'ಪುಲ್ಲಿಂಗ' ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. woman girl ಎಂಬ ಪದಗಳಲ್ಲಿ 'ಸ್ತ್ರೀಲಿಂಗ' ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಂಶವಾದರೆ man, horse, cat ಎಂಬ ಪದಗಳಲ್ಲಿ 'ವಯಸ್ಕ' ಎಂಬುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ boy girl, kitten ಎಂಬ ಪದಗಳಲ್ಲಿ 'ಅವಯಸ್ಕ' ಎಂಬುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿದ ವಿವಿಧ ಗುಂಪುಗಳಲ್ಲಿ ಲಿಂಗಭೇದ ಮತ್ತು ವಯಸ್ಸಿನ ಭೇದಗಳು ಅರ್ಥವ್ಯತ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿವೆ. ನಾವು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವಾಗ ಇಂತಹ ಭೇದಗಳನ್ನು ತಕ್ಷಣ ಗ್ರಹಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತೇವೆ. ಭಾಷೆಯ ಕ್ರಿಯೆ ಇಂತಹ ವೈದೃಶ್ಯ ಹಾಗೂ ಸಾಮ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಲೇ ಕಾರ್ಯವೆಸಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥ ತಿಳಿಯುವುದು ಇಂತಹ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಎಂಬುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ. ಅರ್ಥವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು, ಅರ್ಥದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡುವಾಗ ಅರ್ಥಸಾಮ್ಯತೆಯನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಅರ್ಥಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗಲೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಂಶಗಳು ಹೇಗೆ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಅರ್ಥಭಿನ್ನತೆ

(semantic difference)

ಅರ್ಥದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಭಾಷೆಗೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ದುಃಖವನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಷಾಪರಿವಾರದ ಜನಗಳು ಬಳಸುವ ಭಿನ್ನ ಅರ್ಥದ ಪದಗಳು ಆ ಭಾಷೆಯ ಜನರ ನಂಬಿಕೆ, ಆಚರಣೆ ಹಾಗೂ ಅವರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತವೆ. ದುಃಖವನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಪ್ರೆಂಚ್‌ನ ಸೂಡನ್ ಭಾಷಿಕರು 'ರೋಗದ ಯಕೃತ್ತನ್ನು ಹೊಂದುವುದು' (having a sick liver) ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಪೂರ್ವ ಹ್ಯಾಬೆಸ್ (West Habbes) ಭಾಷಿಕರು 'ಕಪ್ಪು ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಹೊಂದುವುದು' (having a black eye) ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಮೋಸ್ಸಿ (Mossi) ಭಾಷಿಕರು 'ಕೊಳೆತ ಹೃದಯ ಹೊಂದುವುದು' (having a rotten heart) ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಉದುಕ್ (uduk) ಭಾಷಿಕರು 'ಭಾರವಾದ ಹೊಟ್ಟೆಯನ್ನು ಹೊಂದುವುದು' (having a heavy stomach) ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕನ್ನಡಿಗರು 'ಭಾರವಾದ ಹೃದಯ ಹೊಂದುವುದು' ಎಂದು ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ದುಃಖವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಭಾಷೆಗೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ ಎಂಬ ವಿಚಾರ ಮೇಲಿನ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿಂದ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅರ್ಥಭಿನ್ನತೆಗೆ ಆಯಾ ಜನಾಂಗಗಳ ನಂಬಿಕೆ ಆಚರಣೆ ಹಾಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳು ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ನಾವು ಯಾವುದೇ ಪದದ ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗಲೂ ಆ ಭಾಷೆಯನ್ನಾಡುವವರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪರಿಧಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಆ ಪದಗಳ ಅರ್ಥವಿವರಣೆಯನು ಕೊಡಬೇಕಾಗು

ತ್ತದೆ. Democracy ಎಂಬ ಪದ ಭಾರತೀಯರಿಗೆ ಒಂದು ಅರ್ಥ ಕೊಟ್ಟರೆ, ರಶ್ಯನ್ನರಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಪರಿಸರದಿಂದ ಒಂದು ಪದದ ಅರ್ಥ ಹೇಗೆ ರೂಪಗೊಂಡಿದೆ, ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ವಿಭಾಗೀಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ

(componential analysis)

ಪದಗಳು ಭಾಷೆಯ ಮಹತ್ತರವಾದ ಘಟಕಗಳು. ಪದಗಳ ರಚನಾ ಅಧ್ಯಯನವು ವ್ಯಾಕರಣಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಾರಂಭ ಬಿಂದು ಎಂದು ಭಾಷಾವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪದಗಳು ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ತೋರುವ ಅರ್ಥವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಭಾಷೆಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಅರಿಯಲು ಸಾಧ್ಯ. ಡಾ. ಗಾರ್ಡಿನರ್[1] ಅವರು 'ವಾಕ್ಯಗಳು ಆಡುಮಾತಿನ ಘಟಕಗಳಾದರೆ ಪದಗಳು ಭಾಷೆಯ ಘಟಕಗಳಾಗಿವೆ' ಎಂದು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪದಗಳು ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಅಂಶವನ್ನು 'ಉತ್ಪಾದನಾ ಅರ್ಥ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು' (Generative semantisists) ವಿವರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ಯೂಜಿನ್ ನಾಯ್ಡ (Eugene Nida) ಅವರು 'ಪದದ ಅರ್ಥವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವುದೆಂದರೆ ಪದದ ಪ್ರಸಾರವನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದೇ ಆಗಿದೆ'[2] ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ charge ಎಂಬ ಪದ ಹೇಗೆ ಭಿನ್ನ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತದೆ ; ಎಂಬುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

1 charge the gun
2 charge the battery
3 charge the pencil
4 charge the man ten rupees
5 A charge of electricity
6 charge the culprit with crime
7 He gets the charge out of it

---

1 The sentence is the unit of speech the word is the unit of language. Speech and Lagnuage-GARDINER. page 88.

2 The only way to define the meaning of a word is to describe the distribution of a word. Language structure and translation-Eugene Nida.

8 He is incharge

9 He is a public charge

ಮೇಲಿನ 9 ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ charge ಪದದ ಕ್ರಿಯೆ ಭಿನ್ನ ಅರ್ಥಗಳಿಂದ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. charge ಎಂಬ ಪದದ ಕೇಂದ್ರ ಅರ್ಥದ ಒಳಗೆ ಅನೇಕ ಅರ್ಥಗಳು ಅಡಕವಾಗಿರುವುದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ charge ಎಂಬ ಪದದ ಅರ್ಥವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಮೇಲಿನ ಎಲ್ಲ ವಾಕ್ಯಗಳೂ ಬೇಕಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಯೂಜಿನ್ ನಾಯ್ಡರವರು ಪದವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವುದೆಂದರೆ ಪದದ ಪ್ರಸಾರವನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದೇ ಆಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಅರ್ಥವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ಪದಗಳ ಅರ್ಥತರಂಗಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಕೊಡುವುದರ ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಇಂತಹ ವಿಧಾನವನ್ನೇ ವಿಭಾಗೀಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ (componential analysis) ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಚಾರ್ಲ್ಸ್ ಮೋರಿಸ್ (charles morris) ರವರು ಅರ್ಥವಿಜ್ಞಾನವೆಂದರೆ ಚಿಹ್ನೆ (signs) ಮತ್ತು ವಸ್ತು (object) ವಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅರಿಯುವುದೇ ಆಗಿದೆ ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ.[1] ಚಿಹ್ನೆಯನ್ನು, ಸಂಕೇತಕ (signifier) ಮತ್ತು ಚಿಹ್ನೆ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ವಸ್ತುವನ್ನು, ಸಂಕೇತಿತ (Signified) ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಸಂಕೇತಕ ಮತ್ತು ಸಂಕೇತಿತದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ರೂಪಾಂತರ ಭಾಷಾವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು (Transformational Linguists) ವಿವರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ನೊಯಾಮ್ ಚಾಂಸ್ಕಿ (Noam chomsky) ಯವರ ಮೇಲ್ಮೈರಚನೆ (surface structur) ಮತ್ತು ಆಂತರಿಕ ರಚನೆ (Deep structure) ಗಳೂ ಸಹ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ರೂಪಿಸಿದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಾಗಿವೆ.

ಅಮೂರ್ತವೂ ಭಾವನಾತ್ಮಕವೂ ಆದ ಅರ್ಥದ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಮೊದಲು ರಚನಾತ್ಮಕ ಭಾಷಾವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ಕಡೆಗಣಿಸಿದರೂ, ನಂತರ ಅವಕಾಶ ಸಿಕ್ಕಾಗಲೆಲ್ಲ ನೇರವಾಗಿ ಅಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಈಗ ಇದೊಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಶಾಖೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ ಹಾಗೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ.

---

1 Semantics will study the relations of signs and objects. writings on the general theory of signs. –CHARLES MORRIS (1971).

ಸಹಾಯಕ ಗ್ರಂಥಗಳು

STEPHEN ULLMANN (1951)	The principles of semantics Basil Blackwell, Oxford
JOHN LYONS (1963)	Structural Semantics Basil Blackwell, Oxford
BREAL.M (1964)	Semantics : Studies in the science of meaning Dover Publications, New-york
FILLMORE C. J & TERENCE LANGENDON (1971)	Studies in Linguistics Semantics Holt, Rinehart & Winston ins. New-york
CHARLES. MORRIS (1971)	Writings on the General theory of signs Mouton, Paris
GEOFFREY LEECH (1974)	Semantics Penguin Books, England
CARL.H. HEIDRICH (1974)	Semantics and Communication North Holland Publishing Company, London
ANWAR.S.DIL (Edi) (1975)	Language Structure & Translation, Essays by Eugene A. Nida Stanford university California. U.S.A.
ANATOL RAPOPORAT (1975)	Semantics Thomas Y. Crowell Company, New-york
PALMER.F.R. (1976)	Semantics, A New outline Cambridge University Press, Cambridge

ಕಳಚುರಿ ಬಿಜ್ಜಳನ ಶಿರೋಳ ಶಾಸನ

ಬಿ. ಆರ್. ಹಿರೇಮಠ

ಶಿರೋಳ ಗ್ರಾಮವು ವಿಜಾಪುರ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಮುಧೋಳ ತಾಲೂಕಿನಲ್ಲಿದೆ. ಈ ಗ್ರಾಮವು ಮುಧೋಳದಿಂದ ಉತ್ತರಕ್ಕೆ (ಮುಧೋಳ–ಜಮಖಂಡಿ ಮಾರ್ಗ ಮಧ್ಯ) 8 ಕಿಲೋಮೀಟರ ಅಂತರದಲ್ಲಿದೆ. ಶಿರೋಳ ಗ್ರಾಮದ ಹೊರಗಿರುವ ಕಾಡಸಿದ್ಧೇಶ್ವರ ಗುಡಿಯ ಎಡಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ಶಾಸನವನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಲಾಗಿದೆ. ಭಾರತ ಸರಕಾರದ ಪ್ರಾಚ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಭಾಗದ 1953–54 (ನಂ. 198)ರ ವಾರ್ಷಿಕ ವರದಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಶಾಸನದ ಉಲ್ಲೇಖವಿದ್ದರೂ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಇದನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಲಾಗಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಬಹಳ ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಅಪ್ರಕಟಿತ ರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದ ಈ ಶಾಸನದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಮನಗಂಡ ನಾನು 16–4–1976 ರಲ್ಲಿ ಈ ಗ್ರಾಮಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಬಂದ (ಶಾಸನದ) ಪಡಿಯಚ್ಚಿನಿಂದ ಈ ಶಾಸನದ ಪಾಠವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿ, ಈಗ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಲಿದ್ದೇನೆ.

ಪಿರಿಯ ಅಗ್ರಹಾರ ಜಂಬುಖಂಡಿ (ಜಮಖಂಡಿ)ಯ ನಾಲ್ಕು ನೂರು ಮಹಾಜನರು ಶಿರೋಳ ಗ್ರಾಮದ ಹೊರಗಿರುವ ನಾಗೇಶ್ವರ ದೇವಾಲಯಕ್ಕೆ ಒಂದು (ಖಾಲಿ) ನಿವೇಶನವನ್ನೂ ಈ ದೇವಾಲಯದ ಅಂಗಭೋಗಕ್ಕಾಗಿ (ಈ ನಿವೇಶನದಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುವ ಜನರ ಮೇಲಿನ) ಇಕ್ಕದೆರೆ (?), ಹೊಗೆದೆರೆ, ದನಬಳ, ಮೇಟಿ–ಕುದುರೆದೆರೆ, ಸೂಳೆದೆರೆ, ಮದುವೆದೆರೆಗಳನ್ನೂ ದಾನವಾಗಿ ನೀಡಿದುದು ಈ ಶಾಸನದ ಪ್ರಮುಖ ವಿಷಯ. ಇದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಸಿರಿವೊಳಲ (ಶಿರೋಳ) ಸೇನಬೋವ ವಿಶ್ವನಾಥದೇವ, ಹೊದ್ದಿಯರ ಹೊಲ್ಲಗಾಮುಂಡ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅರುವತ್ತೊಕ್ಕಲು[1] (ಮೆದಿಗೆ[2] ಒಕ್ಕಳ) ಜೋಳವನ್ನೂ ಹೆಗ್ಗಡೆ ಮಾರಣ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮಾಲಗಾರರು[3] ಚೈತ್ರ-ಪವಿತ್ರ ಪರ್ವಕ್ಕಾಗಿ (ತೋಟಕ್ಕೆ ಎರಡು ಹಾಗ) ಹಣವನ್ನೂ ಗೌಡ–ಸೇನಬೋವ ನಾಯಕರು (ಒಕ್ಕಲಲಿ ಪಣ ಒಂದು) ಹಣ

---

* ಈಗ ಕಾಡಸಿದ್ಧೇಶ್ವರ ಪ್ರಮುಖ ದೇವತೆಯಾಗಿಯೂ ನಾಗೇಶ್ವರ ಅಪ್ರಮುಖ ಅಥವಾ ಪರಿವಾರ ದೇವತೆಯಾಗಿಯೂ ಇರುತ್ತವೆ.

1. ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿರುವ ಕೃಷಿಕರು ರಚಿಸಿಕೊಂಡ ಕೃಷಿ ಸಂಘ.
2. ಒಂದು (ಜೋಳ, ಗೋಧಿ) ಮೆದಿ ಎಂದರೆ 5 ಸಿವುಡು.
3. ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ತೋಟದ ವ್ಯವಸಾಯ ಮಾಡುವವರು.

ವನ್ನೂ ತೆಲ್ಲಿಗರು ಎಣ್ಣೆಯನ್ನೂ ಸೂಳೆಯರು ಹಾಗೂ ಸ್ಥಳದ ಸೆಟ್ಟಿಯರು ಹಣ ವನ್ನೂ ತಂಬುಲಿಗರು[4] ಎಲೆಯನ್ನೂ ನಾಗೇಶ್ವರ ದೇವಾಲಯಕ್ಕೆ ದಾನವಾಗಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಏಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮದ ವಿವಿಧ ವೃತ್ತಿಯ ಜನ ದೇವಾಲಯಗಳಿಗೆ ದತ್ತಿ ನೀಡುವುದು ಅಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸರ್ವ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ದ್ದಿತು.

ಸಾಲು 14-15 ರಲ್ಲಿ ಬರುವ "ಆನಂದ ಸಂವತ್ಸರದ ಚೈತ್ರದ ಪೌರ್ಣಮಾ ವಾಸ್ಯೆ ಬ್ರಹಸ್ಪತಿವಾರ ವ್ಯತೀಪಾತ" ಎಂಬ ಮಿತಿ ಕ್ರಿ.ಶ. 1134 ಮಾರ್ಚ್ 12 ಸೋಮವಾರಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಬಿಜ್ಜಳ ತಾನು ಮಹಾ ಮಂಡಲೇಶ್ವರನಾಗಿದ್ದಾಗ (ಕ್ರಿ.ಶ. 1134 ರಲ್ಲಿಯೇ) ತಾನೇ ಚಕ್ರವರ್ತಿಯೆಂದು ಸಾರಿಕೊಂಡ ಸಂಗತಿ ಈ ಶಾಸನದ "ಸ್ವಸ್ತಿ ಸಮಸ್ತ ಭುವನಾಶ್ರಯ ಶ್ರೀಪೃಥ್ವೀವಲ್ಲಭ ಮಹಾರಾಜಾಧಿರಾಜ ಕಾಳಾಂಜರಪುರವರಾಧೀ ಶ್ವರ ಸುವರ್ಣ ವೃಷಭ ಧ್ವಜ ಡಮರುಗ ತೂರ್ಯ್ಯ ನಿರ್ಘೋಷಣ ಕದನ ಪ್ರಚಂಡ ಸುಭಟರಾದಿತ್ಯ ಕಲಿಗಳಂಕುಸ ಚಲದಂಕರಾಮಂ ಸಾಹಸೋತ್ತುಂಗ ನಾಮಾದಿ ಸಮಸ್ತ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಸಹಿತಂ ಶ್ರೀಮತು ಕಳಚುರ್ಯ್ಯ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ವೀರ ಬಿಜ್ಜಲದೇವ" ಎಂಬ ಗದ್ಯದಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಬಿಜ್ಜಳನ ಆರಂಭದ ರಾಜಕೀಯ ಮಹದಾಕಾಂಕ್ಷೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹೇಳುವ ಮಹತ್ವದ ದಾಖಲೆಯಾಗಿದೆ:

ಶಿರೋಳ ಗ್ರಾಮದ ಪ್ರಾಚೀನ ರೂಪ (ಕ್ರಿ.ಶ. 1134) ಸಿರಿವೊಳಲ. ಇದರಿಂದ ಈ ಗ್ರಾಮನಾಮದ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ಹೀಗೆ ನಿರೂಪಿಸಬಹುದು ;

. ಸಿರಿಯ + ಪೊಬಿಲ್ > ಸಿರಿವೊಬಿಲ್ > ಸಿರಿಪೊಳಲ್ > ಸಿರೋಳ > ಶಿರೋಳ.

'ಸಿರಿಯ ಪೊಬಿಲ್'ದ ಪೂರ್ವ ಪದದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಷಷ್ಠೀ ಸೂಚಿ 'ಯ' (ಯ್ + ಅ) ಬಿದ್ದುಹೋಗಿ, ಪರಿಹಾರ ದೀರ್ಘ ತತ್ವದ ನಿಯಮದಂತೆ ಹಿಂದಿನ 'ರಿ' ದೀರ್ಘ (ರೀ) ಆಗಬೇಕಾಗಿದ್ದಿತು. ಇಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವ ಪದದ ಅಂತ್ಯ ದಲ್ಲಿರುವ ಷಷ್ಠೀ ಸೂಚಿ 'ಯ' (ಯ್ + ಅ) ಬಿದ್ದುಹೋಗಿದೆ. ಆದರೆ ಹಿಂದಿನ 'ರಿ' ಮಾತ್ರ 'ರೋ' ಎಂಬ ದೀರ್ಘೀಕರಣ ಹೊಂದಿದೆ (ರಿ > ರೋ). ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮನಾಮಗಳ ಪೂರ್ವಪದದ ಅಂತ್ಯದ ಷಷ್ಠೀ ಸೂಚಿ 'ಯ' (ಯ್ + ಅ) ಅಥವಾ 'ಸ' (ಸ್ + ಅ) ಬಿದ್ದುಹೋಗಿ, ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಅಕ್ಷರ ದೀರ್ಘವಾಗು ತ್ತದೆ ಎಂಬ ಅಂಶ ಮಾತ್ರ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

---

4. ವೀಳ್ಯದೆಲೆ ವ್ಯವಸಾಯ ಮಾಡುವವರು.

ಹೀಗೆ ಬಿಜ್ಜಳನ ರಾಜಕೀಯ ಮಹದಾಕಾಂಕ್ಷೆಯನ್ನೂ ಶಿರೋಳಗ್ರಾಮನಾಮದ ಪ್ರಾಚೀನ ರೂಪ ಹಾಗೂ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯನ್ನೂ ಪಿರಿಯ ಅಗ್ರಹಾರ ಜಂಬುಖಂಡಿಯ ನಾಲ್ಕು ನೂರು ಮಹಾಜನರ ಗುಣ ವಿಶೇಷಗಳನ್ನೂ ತಿಳಿಸುವ ಈ ಶಾಸನದ ಪೂರ್ಣ ಪಾಠ ಹೀಗಿದೆ :

1. ಸ್ವಸ್ತಿ[1*]ಶ್ರೀ ನಮಸ್ತುಂಗ ಶಿರಚುಂಬಿತ ಚಂದ್ರಚಾಮರ ಚಾರವೇ । ತ್ರೈಳೋಕ್ಯನಗರಾ–
2. ರಂಭ ಮೂಲಸ್ತಂಭಾಯ ಶಂಭವೇ ॥ ಸ್ವಸ್ತಿ [1*] ಸಮಸ್ತ ಭುವನಾಶ್ರಯ ಶ್ರೀ ಪ್ರಿಥ್ವೀವ–
3. ಲ್ಲಭ ಮಹಾರಾಜಾಧಿರಾಜ ಕಾಳಂಜರ ಪುರವರಾಧೀಶ್ವರ ಸುವ[ರ್ಣ್ಣ]
4. ವ್ರಿಷಭಧ್ವಜ ಡಮರುಗ ತೂರ್ಯ್ಯ ನಿರ್ಘೋಷಣ ಕದನ ಪ್ರಚಂಡ ಸುಭಟರಾದಿತ್ಯ
5. ಕಲಿಗಳಂಕುಸ ಚಲದಂಕರಾಮ ಸಾಹಸೋತು(ತ್ತು)ಂಗ ನಾಮಾದಿ ಸಮಸ್ತ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಸ–
6. ಹಿತಂ ಶ್ರೀಮತು ಕಳಚುರ್ಯ್ಯ ಚಕ್ರವರ್ತ್ತಿ ವೀರಬಿಜ್ಜಲದೇವ ಸುಕಸಂಕತಾ–
7. ವಿನೋದದಿಂದಿರೆ। ಸ್ವಸ್ತಿ[1*]ಯಮನಿಯಮ ಸ್ವಾಧ್ಯಾಯ[ಧ್ಯಾ]ನ ಧಾರಣ ಮೋನಾನು–
8. ಷ್ಠಾನ ಜಪ ಸಮಾಧಿ ಶೀಲಗುಣಸಂಪಂನರುಂ ಯಜನಯಾ[ಜ] ನಾಧ್ಯಯನಧ್ಯಾಪನ
9. ದಾನಪ್ರತಿಗ್ರಹ ಷಟ್ಕರ್ಮ್ಮ ನಿರತರೌಪಾಸನಾಗ್ನಿಹೋತ್ರ ದ್ವಿಜ ಗುರುದೇವ–
10. ತಾ ಪೂಜಾತತ್ಪರರುಂ ಮಾರ್ತ್ತಂಡೋಜ್ವಳ ಕೀರ್ತ್ತಿಯುತರುಂ ಸ[ಕ]ಳಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರವೀಣರುಂ–
11. ಯನೇಕ ಯಜ್ಞಾವಭೃತಾವಗಾಹನ ಪವಿತ್ರೀಕ್ರಿತರುಮಪ್ಪ ಶ್ರೀಮತ್ರಿ-ಭುವನಮ–
12. ಲ್ಲದೇವನ ಸತ್ಯಭೂಮಿದಾನ ನಡೆ ಬ್ರಹ್ಮಪುರಿ ಜಂಬೂದ್ವೀಪ ಶಿರೋಮಣಿ ಸಬ್ಬ್ಬನ–
13. ಮಸ್ಕ್ಯದ ಪಿರಿಯಗ್ರಹಾರಂ ಜಂಬುಖಂಡಿಯ ಶ್ರೀಮನಾಲ್ಸೂರ್ಬ್ಬ ಸ್ವಾಮಿ-

14. ಗಳು ಸುಕ ಸಂಕಥಾವಿನೋದದಿಂ ರಾಜ್ಯಂಗೆಯುಂತ್ತವಿರಲಂ ॥ ಆನಂದ ಸಂವತ್ಸರ–
15. ದ ಚೈತ್ರದ ಪೌರ್ಣ್ನಮಾವಾಸ್ಯೆ ಬೃಹಸ್ಪತಿವಾರ ವ್ಯತೀಪಾತದಂದು ಶ್ರೀಮದಶೇಷ–
16. ಮಹಾಜನಂಗಳು ಸಿರಿವೊಳಲ ಪೊಱಗಣ ಶ್ರೀ ನಾಗೇಶ್ವರದೇವರಿಗೆ ಆ ಊರ ಅಕ್ಕಸಾಲೆ ಮಾನ್ಯ–
17. ದಿಂ ಮೂಡಲು ಅಗಲ ಕೆಯ್ಯಿ ಕೆರಿಯು ನೀಳದ ನಿವೇಶನವಸು ಸರ್ವ್ವಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕೊಟ್ಟರು [।*] ಆ ನಿವೇಶ–
18. ನದಲಿದ್ದ ಒಕ್ಕಲಲ್ಲಿಕ್ಕೆ ದೆಱೆ ಹೊಗೆದೆಱೆ ದನಬಳ ಮೋಟಿ ಕುದುರೆದೆಱೆ ಸೂಳೆ ಅರ್ಚನೆ ಮದುವೆ ಅಂತನಿತ–
19. ಱ ಅಸ್ತು ಹಾಗ ಹಣ ಪುರಸ್ಸರ ಸಮಸ್ತ ತೆಱೆಯುನಿತುವಂ ಆ ದೇವರ ಅಂಗಭೋಗಕ್ಕೆ ಆ ಚಂದ್ರಾರ್ಕ್ಕ–
20. ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿ ಕೊಟ್ಟರುಂ । ಸಕಳಧರ್ಮ್ಮ ಸಹಕಾರಿಗಳಪ್ಪ ಸಿರಿ ವೊಳಲ ಸೇನಬೋವ ವಿಶ್ವನಾಥದೇವನುಂ ಹೊದ್ದಿ–
21. ಯಂರ ಹೊಲ್ಲಗಾವುಂಡ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಮಸ್ತಱುವತ್ತೊಕ್ಕಲುಂ ಮೆಂದಿಗೆ ಒಕ್ಕ್ಕಳ ಜೋಳವ ಕೊಟ್ಟರು ॥ ಆ ಸ್ಥಳದಲು
22. ಪೆಗ್ಗಡೆ ಮಾರಣ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮಾಲಗಾಱರನಿಬರುಂ ತೋ[೦] ಟಕ್ಕೆ ಎರಡು ಹಾಗವಂ ಚೈತ್ರಪವಿತ್ರಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟರು ॥ ಗೌ–
23. ಡ ಸೇನಬೋವರುಂ ನಾಯಕರುಗಳುಂ ಒಕ್ಕಲಲು ಪಣ ಒಂದು ಕೊಟ್ಟರು । ಸ್ಥಳದಲಿದ್ದ ಸಮಸ್ತ ಸಮಯುಗಳು ಒಕ್ಕ–
24. ಲಲು ಹಾಗವಂ ಕೊಟ್ಟರು । ತೆಲ್ಲಿಗರು ಗಾಣಕ್ಕೆ ಅರ್ದ್ಧ ಎಣ್ಣೆಯುಂ ಕೊಟ್ಟರು । ಸೂಳೆಯರು ಹಾಗವಂ ಕೊಟ್ಟರು । ಸ್ಥಳ–
25. ದ ಸೆಟ್ಟಿಯರು ಒಕ್ಕಲಲಿ ಹಾಗವಂ ಕೊಟ್ಟರು । ತಂಬುಲಿಗರು ಹೇಱಿಂಗೆ ಎಲೆ ೫೦ ಹೇಱಿಂಗೆ ೨೫ ದಂ ಕೊಟ್ಟರು । ಇಂತೀ ಹಲ–
26. ರು ಬಿಟ್ಟ ಸಕಳ ಆಯುವನಿತುವಂ ಆ ಚಂದ್ರಾರ್ಕ್ಕಸ್ಥಾಯಿಂಯಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾಳಿಸುವರು । ಈ ಧರ್ಮ್ಮವಲ್ಲ [೦*] ದವರಿಗೆ ಗುರು–
27. ಕ್ಷೇತ್ರ ಶ್ರೀ ವಾರಣಾಸಿಯುಲು ಮಹಾಪಾತಕವ ಮಾಡಿದಂತಹ ದೋಷ ॥ ಸ್ವದತ್ತಂ ಪರದತ್ತಂ ವಾ ಯೋ ಹರೇತಿ ವಸುಂಧ–
28. ರಾ [।*] ಷಷ್ಟಿವ [ಽ*]ರ್ಷ ಸಹಸ್ರಾಣಿ ವಿಷ್ಟಾಯಾಂ ಜಾಯಂತೇ ಕ್ರಿಮಿಃ [॥*]

ಮುಸ್ಲಿಂ ಮದುವೆ ಸಂಪ್ರದಾಯ
—ಒಂದು ಅಭ್ಯಾಸ

ಟಿ. ಗೋವಿಂದರಾಜು

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ನೋಡಿದಾಗ ಮನುಷ್ಯನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಮದುವೆಗೆ ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನ; ಅದೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಘಟ್ಟ. ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ತಿರುವು ಅಲ್ಲಿ ದೊರಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಹಲವು ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಅದೊಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆ; ಅಂತೆಯೇ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾದ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿ ವಿಧಾನದ ಲೇಪ. ಪ್ರಪಂಚದ ಎಲ್ಲಾ ಜನಾಂಗದಲ್ಲೂ ಇದಕ್ಕೊಂದು ಚೌಕಟ್ಟು.

ಮದುವೆಯ ಅಧ್ಯಯನ ಆಯಾ ಜನಾಂಗದ ನಂಬಿಕೆ ನಡವಳಿಕೆ-ವಿಧಿ ನಿಷೇಧಗಳಂ, ಮದುವೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅವರ ಆಲೋಚನಾ ವಿಧಾನದ ಅಧ್ಯಯನ.

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಭಾಷೆಗಳವರಿದ್ದಂತೆ ಅನೇಕ ಮತಧರ್ಮಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವರು ಅಕ್ಕಪಕ್ಕದ ಮನೆಗಳಲ್ಲೇ ವಾಸಿಸುತ್ತಿರುವುದುಂಟು. ಇಂಥಲ್ಲಿ. ಬೇರೆಯೇ ಆದ ಎರಡು ಧರ್ಮ-ಸಂಪ್ರದಾಯದವರಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಉಂಟಾಗುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿನಿಮಯ ಎಂತಹದ್ದು ? ಒಂದರ ಪ್ರಭಾವ ಇನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ ? ಎಂಬುದು ಕುತೂಹಲದ ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಧ್ಯಯನದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲೂ ಮುಖ್ಯವಾದುದು.

ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮುಸ್ಲಿಮರೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಇವರಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ಜನ ಮೊದಲು ಇಲ್ಲಿನ (ಸ್ಥಳೀಯ) ಹಿಂದೂಗಳೇ ಆಗಿದ್ದು ಕಾರಣಾಂತರದಿಂದ ಮುಸ್ಲಿಮರಾಗಿ ಮತಾಂತರಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದವರು. ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮುಸ್ಲಿಂ ಧರ್ಮದ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳು ತುಂಬಾ ಬಿಗಿಯಾದುವು.ಆದರೂ ಬಹುಪಾಲು ಹಿಂದೂಗಳುಇರುವ ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತರಾಗಿರುವ ಮುಸ್ಲಿಮರ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚಾರ-ವಿಚಾರಗಳ ಸ್ವರೂಪವೇನು ? ಹಿಂದೂಗಳ ಆಚಾರ-ವಿಚಾರಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಇವರ ಮೇಲೇನಾದರೂ ಆಗಿದೆಯೋ ? ಅಥವಾ ಹಿಂದೂಗಳಾಗಿದ್ದೂ ಮತಾಂತರ ಹೊಂದಿದ ಇವರು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮುಸ್ಲಿಂ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನೇ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೋ ಇಲ್ಲ, ಹುಟ್ಟಿನಿಂದ ಮೈಮನಕೆ ಅಂಟಿಬಂದಿದ್ದ ಹಿಂದೂ ನಡವಳಿಕೆ-ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನಾದರೂ ಬಿಡಲಾರದೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೋ ?

ಈ ವಿಚಾರಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮುಸ್ಲಿಮರ ಮದುವೆ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾಹಿತಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದಾಗ (ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಲೇಖನಗಳು ಬಂದಿಲ್ಲ) ದೊರೆತ, ಅವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನನಗೆ ಅನ್ನಿಸಿದ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಜ್ಞರ ಪರಿಶೀಲನೆ, ವಿಮರ್ಶೆಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ.

ಶಾಸ್ತ್ರ-ಸಂಪ್ರದಾಯ ಬದ್ಧ ವಿವಾಹವೆಂದರೆ ಅದು ಎಂದೋ ಒಂದು ದಿನ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದ ಹಾಗೆ ಘಟಿಸುವಂತಹದ್ದಲ್ಲ. ಆ ಘಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬರುವ ಮುನ್ನ ಎಷ್ಟೋ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯುಕ್ತ ಕಾರ್ಯಸರಣಿ ನಡೆದಿರುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಯಾವುದೇ ಜನಾಂಗದ ವಿವಾಹ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವಾಗ ನಾವು ಹೆಣ್ಣು ಮೈನೆರೆದಾಗ ಮಾಡುವ ಆಚರಣೆಗಳಿಂದಲೇ ಅಭ್ಯಾಸ ಪ್ರಾರಂಭಿಸ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಮುಸ್ಲಿಮರಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಮೈನೆರೆದಾಗ ಆಕೆಗೆ ಸ್ನಾನ ಮಾಡಿಸಿ ಮನೆಯ ಒಂದು ಪಕ್ಕ ಬಟ್ಟೆಯ ತೆರೆಕಟ್ಟಿ ಕುಳ್ಳಿರಿಸುತ್ತಾರೆ. 5 ದಿನ ಸಪ್ಪೆ ಅನ್ನ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ತುಪ್ಪದಲ್ಲಿ ಕೊಬ್ಬರಿ ನೆನೆಸಿ ಪ್ರತಿ ದಿನ (9 ದಿನ) ತಿನ್ನಲು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಒಳಗೆ ಕರೆದುಕೊಳ್ಳುವ ದಿನ ಹೂ ಕಟ್ಟುವವರಿಂದ ಬಾಸಿಂಗ 'ಜೋಂಡ' ಕಟ್ಟಿಸಿ ತಂದು, ಹೂವಿನ ಹಾರ ಹಾಕಿ ಒಸಗೆ ಹಾಕುತ್ತಾರೆ. ಆಕೆಯ ಮುಂದೆ ಎಲೆ-ಅಡಿಕೆ, ಮಲೀದ[1] ಇಡುತ್ತಾರೆ.

ಹೆಣ್ಣು ಮದುವೆಗಿದೆ ಎಂದು ಗೊತ್ತಾದಾಗ ಹೆಣ್ಣು ನೋಡಲು ಸಾಮಾನ್ಯ ವಾಗಿ ಐದು ಜನ ಮುತ್ತೈದೆಯರು ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ಅನೇಕ ಶಕುನಗಳನ್ನೂ ಗಮನಿಸುವುದೂ ಉಂಟು. ಇವರ ಪ್ರಕಾರ ಸೌದೆ, ಬರೀಗಡಿಗೆ, ಖಾಲಿಗಾಡಿ, ಮಂಕರಿ, ಗುದ್ದಲಿ, ಬೆಕ್ಕು-ಇಂತಹವು ಎದುರು/ಅಡ್ಡ ಬಂದರೆ ಅಪಶಕುನ; ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಬಳೆ, ಎಲೆ, ಹೂ, ಬಾಳೆಹಣ್ಣು, ಮುತ್ತೈದೆಯರು ಎದುರು ಬಂದರೆ ಶುಭಶಕುನ. ಹಾಗೆಯೇ ಹೆಣ್ಣಿನಲ್ಲೂ ಅನೇಕ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸು ತ್ತಾರೆ. ಅವರ ನಂಬಿಕೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಕಣ್ಣು ಉಬ್ಬು ಕೂಡಿಕೊಂಡಿರಬಾರದು. ಹಣೆ ಉಬ್ಬಿರಬಾರದು. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಮನೆಗೆ ಒಳ್ಳೆಯದಲ್ಲ. ಕತ್ತಿನ ಮೇಲಿನ ಗುಣಿಯನ್ನೂ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಪಾದ ಊರಿದಾಗ ಅದು ಗುಡ್ಡಗೆ ಆಗಿ ಅಂಗಾಲಿನಲ್ಲಿ ಸಂದು ಬಿಡಬಾರದು. ಇದು "ಕುದುರೆಗಾಲು". 'ಹಾಗೆ ಸಂದು ಬಿಟ್ಟ ಪಾದದ ಹೆಣ್ಣು ಸೇರಿದ ಮನೆಯೂ ತೂತಾನೆ' ಎಂದು ಇವರು ನಂಬು ತ್ತಾರೆ. ಕಂಠದಲ್ಲಿ ಗೆರೆಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿ ಎರಡು ಗೆರೆಗಳಿದ್ದರೆ ಅವು "ತಾಳಿಗೆರೆ" ಒಳ್ಳೆಯದು. ಕಾರಣ, ಸಾಯುವವರೆಗೆ ಗಂಡ-ಹೆಂಡತಿ ಇಬ್ಬರೇ ಇರುತ್ತಾರೆ. ನಾಲ್ಕುಗೆರೆ ಇದ್ದರೆ ಕೆಟ್ಟದ್ದು ; ಪುನರ್ ಮದುವೆ ಆಗುತ್ತಾರೆ ಎಂಬ ಲೆಕ್ಕ ಹಾಕುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ ನೆತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದೇ 'ಸುಳಿ' ಇರಬೇಕು.

ಎರಡು ಇದ್ದರೆ ಆಕೆಗೆ ಇಬ್ಬರು ಗಂಡಸರು ! ತಲೆಕೂದಲನ್ನೂ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಕೆಲವರಿಗಿರುವಂಥ "ಈರಜಡೆ" ಇದ್ದೀತು ಎಂಬ ಭಯ.

ಮೊಹರಂ, ಸಫರ್-ಈ ಎರಡು ತಿಂಗಳು ಬಿಟ್ಟು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬಕ್ರಿದ್, 'ಒಂದೊತ್ತಿನ ಹಬ್ಬ'ದಲ್ಲಿ ಮದುವೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. 'ಹೆಣ್ಣು ಮಗಳಿಗೆ ತಾಯಿಮನೆ ಬಾಗಿಲ ಬಳಿಯೇ ತಾಳಿ ಕಟ್ಟಬೇಕು' ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಗನುಗುಣವಾಗಿ ಹೆಣ್ಣಿನ ಮನೆಯಲ್ಲೇ ಮದುವೆ ಮಾಡುವುದು ಪದ್ಧತಿಯಾಗಿದೆ.

ಇನ್ನೊಂದು ವಾರಕ್ಕೆ ಮದುವೆ ಎನ್ನುವಂತಿದ್ದಾಗ ಒಂದು ಸೋಮವಾರ ಇಲ್ಲವೇ ಗುರುವಾರ ಒಳ್ಳೇ ಘಳಿಗೆ ನೋಡಿ "ಮಂಜೆ ಕಾ ರಸಂ" (ಮನೆಗೆಲಸ ಬಿಡಿಸುವ ಶಾಸ್ತ್ರ) ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. 'ಗಂಧಿಗೆ' ಅಂಗಡೀಲಿ ದೊರೆಯುವ 'ಮಲವಟ್ಟಿ ಸಾಮಾನು'ಗಳನ್ನು (ಕೇಸರಿ ಬಣ್ಣದ ದಪ್ಪ ಅರಿಸಿನ, ಬಾಲೆಬೇರು, ಕಲ್ಲುಹೂ ಇತ್ಯಾದಿ) ತಂದು, ಕುಟ್ಟಿ ಆ ಪುಡಿಯನ್ನು ನೀರಿನಲ್ಲಿ ಕಲೆಸಿ ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಪ್ರತಿದಿನ ಮೈಗೆ ಹಚ್ಚಿ ಸ್ನಾನಮಾಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ತಲೆಕೂದಲನ್ನು ಸಾಂಬ್ರಾಣಿ, ಹಾಲುಮಡ್ಡಿಯ ಹೊಗೆಯಲ್ಲಿ ಒಣಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಂದಿನಿಂದ ಮದುವೆಯಲ್ಲಿ ಗಂಡನ ಮನೆಯವರು ಪಡಪೆ-ವಸ್ತ್ರ, ಬಳೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಮುತ್ತೈದೆ ಅಲಂಕಾರ ಮಾಡುವವರೆಗೆ ಈಕೆ ತಲೆ ಬಾಚಿ ಹೂ ಮುಡಿಯುವಂತಿಲ್ಲ; ಕೈಗೆ ಬಳೆ ತೊಡುವಂತಿಲ್ಲ; ಉಡುವ ಸೀರೆಯೂ ಅಷ್ಟೆ-ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯದ್ದು.

ಅಂದು ಹೆಣ್ಣಿನ ಕಡೆಯ ಬಂಧುಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಕರೆಸುತ್ತಾರೆ. ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಕುಳ್ಳಿರಿಸಿ ಮುತ್ತೈದೆಯರು ಹೆಣ್ಣಿನ ಮೈ, ಕೈ, ಕೆನ್ನೆಗಳಿಗೆ ಅರಿಸಿನ ಶೀದಿ ಕಸ್ತಿಗೆ ಗಂಧ ಹಚ್ಚುತ್ತಾರೆ. ಕೈಗೆ ಹೂವಿನ ಗಜ್ಜರ ಕಟ್ಟಿ ಕೊರಳಿಗೆ ಹೂಹಾರ ಹಾಕುತ್ತಾರೆ. ಮಡಿಲಿಗೆ 5 ಬೂಂದಿ ಉಂಡೆ ಅಥವಾ 5 ಮಿಶ್ರಿಗೆ ಮಾಲ್ದಿ (ಮಲೀದ) ಇಲ್ಲವೇ 5 ಬಾಳೆಹಣ್ಣು (5 ಹಣ್ಣಿನ ಚಿಪ್ಪು)—ಇವುಗಳನ್ನು ಹಾಕಿ ಮಡಿಲುದುಂಬಿ, ದುಡ್ಡು ನಿವಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಂತರ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಗಂಧ ಹಚ್ಚಿ ಆಕೆಯ ಮಡಿಲಲ್ಲಿನ ಸಾಮಾನುಗಳನ್ನು ತಟ್ಟೆಗೆ ಸುರಿದುಕೊಂಡು ತಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿನ ದುಡ್ಡನ್ನೇ ನಿವಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ತದನಂತರ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಒಂದು ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ಕುಳ್ಳಿರಿಸುತ್ತಾರೆ. ನೆರೆದ ಮುತ್ತೈದೆಯರಿಗೆ ಎಲೆ-ಅಡಿಕೆ, ಹೂ, ಮಾಲ್ದಿ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಅಂದು ಬಂದ ಬಂಧುಗಳಿಗೆಲ್ಲಾ ಮಾಲ್ದಿ ಊಟ ಹಾಕಬೇಕು. ಇಲ್ಲ, ಸಕ್ಕರೆಯನ್ನಾದರೂ ಹಂಚಬೇಕು. ಅಂದಿನಿಂದ ಮದುವೆ ಆಗುವವರೆಗೂ ಹೆಣ್ಣು ಏನೂ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವಂತಿಲ್ಲ; ಹೊರಗೂ ಬರುವಂತಿಲ್ಲ.

ಮದುವೆಗೆ ಒಂದು ದಿನ ಮುಂಚೆ ಗಂಡಿಗೂ ಅಲ್ಲಿನ ಮುತ್ತೈದೆಯರು ಇದೇ ರೀತಿ ಸ್ನಾನ ಮಾಡಿಸಿ, ಅರಿಸಿನ-ಗಂಧ ಹಚ್ಚಿ ಮಡಿಲು ತುಂಬಿ ಶಾಸ್ತ್ರ ಮಾಡಿ ಕೆಲಸ ಬಿಡಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಮದುವೆಗೆ ಒಂದು ದಿನ ಮೊದಲೇ ಗಂಡಿನವರು ಹೆಣ್ಣಿನ ಊರಿಗೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ಗಂಡನ್ನು ಎದುರುಗೊಳ್ಳುವ ಶಾಸ್ತ್ರ ಭಾವಮೈದುನನದು. ಅಂತೆಯೇ ಆತ ಮುಂದಾಳಾಗಿ ಹೋಗಿ ಸ್ವಾಗತಿಸಿ, ಗಂಧವನ್ನು ಗಂಡಿನ ಗದ್ದದ ಕೆಳಕ್ಕೆ ಹಚ್ಚಿ, ಹಸಿರು ಬಣ್ಣದ ಟವೆಲನ್ನು ಆತನ ಹೆಗಲ ಮೇಲೆ ಹಾಕಿ, ಕೊರಳಿಗೆ ಹೂವಿನ ಹಾರ ಹಾಕಿ, ಕುದುರೆ ಮೇಲೆ (ಇಲ್ಲವೆ ಸೈಕಲ್ ಅಥವಾ ಕಾರು) ಕುಳ್ಳಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಮೆರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಡದಿಮನೆಗೆ ಕರೆತರುತ್ತಾನೆ. ಈ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ 'ಟುವಾಲ್ ಕ ರಸಂ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ನಂತರ "ಜನ್‌ಬಾತ್ ಕ ಖಾನ" ಅರ್ಥಾತ್ ಗಂಡಿನ ಕಡೆಯವರಿಗೆ ಊಟ. ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಪಾತ್ರೆಯಲ್ಲಿ (ರಂಗ್ ಬಲಿದೇಗ್) 40-50 ಜನಕ್ಕೆ ಆಗುವಷ್ಟು ಅನ್ನ ಮಾಡಿರುತ್ತಾರೆ. 40 ತರಹ ಮಾಂಸ ಮತ್ತು ಸಿಹಿಯ ತಿಂಡಿ ತಿನಿಸುಗಳನ್ನೂ ಮಾಡಿ ಒಂದೆಡೆ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಿಟ್ಟು ಗಂಡಿನವರಿಗೆ ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರು "ಎಲ್ಲಾ ಸರಿ ಇದೆ" ಎಂದ ಮೇಲೆ ಬೇರೆ ಪಾತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬಿ ಅನ್ನದೊಡನೆ ಗಂಡಿನ ಮನೆಗೆ ಕಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಭಾವಮೈದ ಮತ್ತೆ ಸ್ನಾನ ಮಡಿ ಮಾಡಿ, ನಡುವಿಗೆ ಹಸಿರುಪಟ್ಟಿ ಕಟ್ಟಿ, ತಲೆ ಮೇಲೆ ಹಸಿರು ಟೋಪಿ ಹಾಕಿಕೊಂಡು, ಕಸೂತಿ ಮಾಡಿದ ಹಸಿರು ಬಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಸುತ್ತಿದ ಖುರಾನ್ ಹೊತ್ತು ಮುಂದೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಹಿಂದೆ ತಿಂಡಿ ತಿನಿಸುಗಳು, ಎಲೆ ಅಡಿಕೆ, ಬಾಳೆಹಣ್ಣು, ಹೂವಿನ ಹಾರ, ಗಂಡಿನ ಕೈಗೆಕಟ್ಟುವ ಹೂವಿನ ಗಜ್ಜರೆ (ದಿಂಡು)—ಇವೆಲ್ಲಾ ಹಿಂಬಾಲಿಸುತ್ತವೆ.

ಬಿಡದಿ ಮನೆ ಬಾಗಿಲಿಗೆ ಹೋದಾಗ ನಾಲ್ಕು ಜನ ಕೆಂಪು ಬಟ್ಟೆ ಹಿಡಿದು ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ಗಂಡು ಸ್ನಾನ ಮಡಿ ಮಾಡಿ ನಡುವಿಗೆ ಹಸಿರು ಬಟ್ಟೆ ಕಟ್ಟಿರುತ್ತಾನೆ. ಆತ ಮೊದಲು ಭಾವಮೈದನಿಗೆ 5 ರಿಂದ 25 ರೂಪರೆಗೆ ಕಾಣಿಕೆ ಕೊಟ್ಟು ಖುರಾನ್ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಉಳಿದವರಿಗೆ ಕತ್ತಿಗೆ ಗಂಧ ಹಚ್ಚಿ, ಕೈಗೆ ಎಲೆ ಅಡಿಕೆ ಕೊಟ್ಟು ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರನ್ನೇ ಒಳಗೆ ಕರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ತಂದ ಸಾಮಾನುಗಳನ್ನು ಒಳಗಿಡುತ್ತಾರೆ. ಆಗ 'ಪೂರಿ ಶಾಸ್ತ್ರ' ('ಪೂರಿಯೋಂ ಕ ರಸಂ') ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಹಪ್ಪಳದಲ್ಲಿ 5 ಮರಿ ಕರ್ಜಿಕಾಯಿ ಇಟ್ಟು ಮೇಲೆ ಇನ್ನೊಂದು ಹಪ್ಪಳ ಇಟ್ಟು ಸುತ್ತಲೂ ಚಿತ್ತಾರ ಬಿಡಿಸುತ್ತಾರೆ : ದೊಡ್ಡ ಕರ್ಜಿಕಾಯಿ ಆಗುತ್ತೆ. (ಹಾಲು ಮತ್ತು ಇದನ್ನು ಹೆಣ್ಣಿನವರೇ ತಂದಿರುತ್ತಾರೆ.) ಭಾವಮೈದ ಕೊಟ್ಟ ಎಂಟಾಣೆಯಿಂದ ಗಂಡು ಪೂರಿಯನ್ನು ಪುಡಿಮಾಡಬೇಕು. ಆಗ ಹೆಣ್ಣಿನವರು ಆತನ ಕೈಮೇಲೆ ಹಾಲು ಬಿಡುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಭಾವಮೈದ ಹೂವಿನ ಕೋಲಿನಿಂದ ಗಂಡಿನ ಕೈಮೇಲೆ ಹೊಡೆಯುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಕರ್ಜಿಕಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲೇ ಬಚ್ಚಿಟ್ಟಿದ್ದ 50 ಅಥವಾ 100 ರೂ. ಹಣವನ್ನು ಗಂಡು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ನಂತರ ಭಾವಮೈದ ಆ ಕಲೆಸಿದ ಕರ್ಜಿಕಾಯಿಯನ್ನು ಗಂಡಿಗೆ ತಿನ್ನಿಸುವುದು, ಆತ ಬೆರಳು

ಕಟ್ಟುವುದೂ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ನಂತರ ಗಂಡಿಗೆ ಹೂವಿನ ಹಾರ ಹಾಕಿ ಟವೆಲ್ ಹೊದಿಸುತ್ತಾರೆ; ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತಾರೆ. ನಂತರ ಗಂಡಿನವರಿಗೆ ಊಟ ನಡೆಯುತ್ತದೆ.

ತದನಂತರ ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಕೊಡಬೇಕಾದ ಎಲ್ಲಾ ಒಡವೆ ವಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು—ಹಸಿರು ಸೀರೆ–1, ಹಸಿರು ಲಂಗ, ಹಸಿರು ರವಿಕೆ, ಹಸಿರು ಟೋಪು, ಹೊಳೆಯುವ ಅರಗಿನಿಂದ ಮಾಡಿದ 9 ಹಸಿರು ಬಳೆಗಳು ('ನವಿದೇಬಾ ಜೋಡ'), ಬೆಳ್ಳಿ ಉಂಗುರ–5 (ಮದುವೆಯ 5 ಶುಕ್ರವಾರ ಮುಗಿಯುವವರೆಗೂ ಬಲಗೈಗೆ 3, ಎಡಗೈಗೆ 2 ಉಂಗುರ ಇಡಲೇಬೇಕು) ಕೆಂಪು ಚಪ್ಪಲಿ, ಕೆಂಪು, ಕಪ್ಪು, ಬಿಳಿ ಬಣ್ಣ ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದ ಯಾವುದೇ ಬಣ್ಣದ 5, 9 ಅಥವಾ 11 ಸೀರೆಗಳು, ಬಾಳೆಹಣ್ಣು (9 ಹಣ್ಣಿನ ಒಂದು ಚಿಪ್ಪು), ತಾಳಿ, ಹಾರ, ಗಜರೆ, ಸಕ್ಕರೆ, ಬಾದಾಮಿ, ಕರ್ಜೂರ, ಎಲೆ ಅಡಿಕೆ, ಸ್ನೋ-ಪೌಡ್ರು, ಲಾಲಿ, ಬಾಚಣಿಗೆ, ರೇಷ್ಮೆಯ ಕಂಕಣದಾರ (ಕಂಗನ್ ದಾರ)—ಇವನ್ನೆಲ್ಲಾ 9 ತಟ್ಟೆಗಳಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬಂದು ಹೆಣ್ಣಿನ ಮನೆಯ ಮುಂದೆ ಚಪ್ಪರದವಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಕೂರುತ್ತಾರೆ. ಹೆಣ್ಣಿನ ತಂದೆಯನ್ನು ಕರೆದು 'ಶಾಸ್ತ್ರ ನೆರವೇರ ಬಹುದೇ' ? ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ; ಒಂಬತ್ತೂ ತಟ್ಟೆಗಳ ಮೇಲಿನ ಬಟ್ಟೆ ತೆಗೆದಿರುತ್ತಾರೆ. ಮಾತುಕತೆ, ಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಕಾರ ಎಲ್ಲಾ ಸಾಮಾನುಗಳೂ ಬಂದಿರುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಣ್ಣಿನವರು ಒಪ್ಪಿದ ನಂತರ ಎಲೆ ಅಡಿಕೆ (2) ತಟ್ಟೆ, ಸಕ್ಕರೆ (2) ತಟ್ಟೆ ಒಟ್ಟು 4 ತಟ್ಟೆಗಳನ್ನು ಹೊರಗೆ ಗಂಡಸರೇ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಉಳಿದ ಐದನ್ನು ಒಳಗೆ ಕಳುಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೆಂಗಸರು ಅವನ್ನು ನೋಡಿ ಒಳಗಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ನಂತರ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸಕ್ಕರೆ, ಎಲೆ ಅಡಿಕೆ ಹಂಚುತ್ತಾರೆ. ಗಂಡಿನವರು ಬಿಡದಿಗೆ ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತಾರೆ.

ಗಂಡಿನ ಕಡೆಯ ಮುತ್ತೈದೆಯರು ಮತ್ತೆ ಹೆಣ್ಣಿನ ಮನೆಗೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ತಲೆಗೆ ಎಣ್ಣೆ ಹಾಕಿ, ಹೂ ಮುಡಿಸಿ ಗಂಡಿನವರು ಕೊಟ್ಟ ಹಸಿರು ಸೀರೆ, ಒಡವೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ಅಲಂಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು 'ಸುಕ್ರಾನೆ ಕ ರಸಂ'. ಅವರೆಗೆ ಹೆಣ್ಣಿನವರು ಯಾವ ಅಲಂಕಾರವನ್ನೂ ಮಾಡಿರುವುದಿಲ್ಲ. ನಂತರ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಒಳಗೆ ಬಿಟ್ಟು ತಾವು ಗಂಡಿನ ಬಿಡದಿ ಮನೆಗೆ ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತಾರೆ.

ಮತ್ತೆ 5–10 ನಿಮಿಷ ಬಿಟ್ಟು ಹೆಣ್ಣಿನ ಮನೆಗೆ ಬಂದು ಹೆಣ್ಣಿಗೆ 5 ಬಾರಿ ಹಲ್ಲಿಟ್ಟು (ಹಲ್ಕಪ್ಪು)[2] ಇಟ್ಟು ಬಾಯಿ ಮುಕ್ಕಳಿಸುತ್ತಾರೆ. 'ಗಲ್ಸರ್' (ಚಿನ್ನದ ಮುಂಡಗಿನ ಬಿಲ್ಲೆಗಳ ಸರ), 'ಸೆಹರಾ ಬಂದ್' (ಹೂವಿನ ಬಾಸಿಂಗ) ಇವನ್ನು ಮುತ್ತೈದೆಯರಿಗೆ ಶರಣೆನ್ನಿಸಿ, ಸರವನ್ನು ಹೆಣ್ಣಿನ ಕೊರಳಿಗೆ ಹಾಕಿ ಬಾಸಿಂಗವನ್ನು ಆಕೆಯ ಹಣೆಗೆ ಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿ ನೆರೆದವರೆಲ್ಲ ದುಡ್ಡು ನಿವಳಿಸಿ ಹಾಕುತ್ತಾರೆ. ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಎಲೆ ಅಡಿಕೆ ಹಂಚುತ್ತಾರೆ.

ಕೋಳಿ ಕೂಗುವಾಗ್ಗ ಮತ್ತೆ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಪ್ರಾರಂಭ. ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡಿಗೆ ಅವರವರು ಇರುವಲ್ಲಿಯೇ ಅರಿಸಿನ ಶಾಸ್ತ್ರ, ಎಣ್ಣೆಶಾಸ್ತ್ರ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಗಂಡಿಗೆ 5, ಹೆಣ್ಣಿಗೆ 4 ಹಸೆ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅಕ್ಕಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ತಾರ (ಮಾವಿನ ಕಾಯಿಂ ಬಾರ್ಡರಿನಂತೆ) ಬರೆದು ನಾಲ್ಕು ಮೂಲೆಗೂ ಇಷ್ಟಿಷ್ಟು ಅಕ್ಕಿ ಹಾಕಿ ಅದರ ಮೇಲೆ ಹಸ್ತ ಊರುತ್ತಾರೆ. ಅದರ ಮೇಲೊಂದು ಕೆಂಪುಬಟ್ಟೆ ಹಾಸಿದರೆ ಹಸೆ ಸಿದ್ಧವಾಯಿತು. (ಹಸೆಮಣೆ ಹಾಕುವುದಿಲ್ಲ). ಐದಾಳು ಮುತ್ತೈದೆಯರು ಕೈಸೇರಿಸಿ ಹೀಗೆ ಹಸೆ ಬರೆದು ಗಂಡಿಗೆ ಅರಿಸಿನ ಇಟ್ಟಮೇಲೆ ಆ ಅಕ್ಕಿಯನ್ನೆಲ್ಲಾ ತಟ್ಟೆಗೆ ಎತ್ತಿಕೊಂಡು, ಮತ್ತೆ ಅದೇ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಸುರಿದು ಮೊದಲಿನಂತೆಯೇ ಹಸೆ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ 3 ಸಾರಿ ಆದಮೇಲೆ 4ನೆಯ ಬಾರಿಗೆ ಅಕ್ಕಿಯನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸುರಿದು, ಸಮಮಾಡಿ, ವೀಳ್ಯದೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬೀಡಾ ಮಾಡಿ ಐದಾಳೂ ಅದನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಅಕ್ಕಿಯಲ್ಲಿ ಮೊಗ್ಗು ಬಿಡಿಸಿ ಹಸೆ ಬರೆದು ಗಂಡಿಗೆ ಎಣ್ಣೆ ಶಾಸ್ತ್ರ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ಐದಾಳು ಹೆಂಗಸರೂ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಸೆರಗು ಸೇರಿಸಿ ಒಂದು ಬೀಡಾವನ್ನು ಒಟ್ಟಾಗಿ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು, ಕೊಬ್ಬರಿ ಎಣ್ಣೆಯಲ್ಲಿ ಬೀಡಾ ವನ್ನು ಎದ್ದಿ ಗಂಡಿನ ತಲೆಯ ಮೇಲಿಂದ ಕೆಳಕ್ಕೆ ಐದು ಬಾರಿ ನೀವಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೆಣ್ಣಿಗೂ ಹೀಗೇ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಆದಮೇಲೆ ಸ್ನಾನ ಮಾಡಿಸಿ ನಮಾಜು ಮಾಡಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಗಂಡಿನಮನೆಗೆ ಹೆಣ್ಣಿನಮನೆಯಿಂದ ಬೆಳಗಿನ ಉಪಹಾರವಾಗಿ ಚಪಾತಿ, ಮಾಂಸದ ಸಾರು, ಬಿರಿಯಾನಿ, ಕೋಳಿಮೊಟ್ಟೆ, ಶಾವಿಗೆ (ಇದರಲ್ಲಿ ಸಿಹಿ ಮತ್ತು ಕಾರದ್ದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ) ಹಾಗೂ ಬಾದಾಮಿ ಹಾಲು ಮತ್ತು ಗಂಡಿನ ಅಲಂಕಾರಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಲುಂಗಿ, ಶೂ, ಬಟ್ಟೆ, 'ಸೇರಾ' (=ಸೆಹರಾ, ಬಾಸಿಂಗ) ಹಾರ, ಗಜರೆ (ಕೈಗೆ ಕಟ್ಟಿದ ಹೂವಿನ ದಿಂಡು) ಕಂಕಣ (ಕಂಗೆನ್), 'ಬಂಟ್‌ಕಿ ಪಟ್ಟಿ' (ಬಲಗೈಗೆ ಕಟ್ಟುವ ರಟ್ಟೆ ಕಟ್ಟು) 1 ಸೆಂಟು ಬಾಟಲು, 'ಸುರಮಾ' (ಗಂಡಸರು ಹಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಾಡಿಗೆ), ಸೋಪು, ಬಾಚಣಿಗೆ, ಎಣ್ಣೆ. ಕರ್ಚೀಪು, ಗೋದು (ಸಣ್ಣ ಕೊಬ್ಬರಿ ಗಿಟುಕಿಗೆ ತೂತು ಮಾಡಿ ಅದರಲ್ಲಿ 4 ಆಣೆ, 1 ಉತ್ತುತ್ತಿ (ಖರ್ಜೂರ) ಹಣ್ಣು, 1 ಕಲ್ಲುಸಕ್ಕರೆ ಹಾಕಿ ಜರಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ ಕೆಂಪುಬಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಸುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ)– ಇವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಕಳುಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ 'ಮಂಜಾ' ('ಸುಬೋಕಾ ನಾಷ್ಟೇಕ ಮಂಜಾ') ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಗಂಡು ತಿಂಡಿ ತಿಂದು ಹೆಣ್ಣಿನವರು ಕೊಟ್ಟ ಒಡವೆ ವಸ್ತ್ರಗಳಿಂದ ಅಲಂಕರಿಸಿ ಕೊಂಡು, ತೋಳುಬಂದಿ ಇವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಹಾಕಿಕೊಂಡು, (ಹಣೆಗೆ ಕಟ್ಟಿದ ಬಾಸಿಂಗದಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಸಿದ 'ಚಂದು'ಗೆ ಗಂಧದಲ್ಲಿ ಅದ್ದಿದ ಕೈಯನ್ನು ಸೋಕಿಸಿ, ಒಂದೆರಡು ರೂ. ಗಳನ್ನು ನೀವಳಿಸಿ ಹಾಕುತ್ತಾರೆ. ಇದೇ ಬಾಸಿಂಗದ ಶಾಸ್ತ್ರ). 'ಗೋದ'ನ್ನು

ಜೇಬಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕುದುರೆ/ಕಾರು/ಸೈಕಲ್‌ಮೇಲೆ ಮೆರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣಿನ ಮನೆ ಚಪ್ಪರದಟ್ಟಿಗೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ಭಾವಮೈದ ಚಪ್ಪರದಟ್ಟಿಗೆ ಬಿಡದೆ ತಡೆದು ಗಂಡನ್ನು ದಕ್ಷಿಣೆ ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಗಂಡು ಚೌಕಾಸಿ ಮಾಡಿ 25 ರೂ, 4 ಆಣೆ (ಕನಿಷ್ಠ) ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ನಂತರ ಭಾವಮೈದ ಒಂದು ಕೋಳಿಯನ್ನು ಗಂಡಿಗೆ ನೀವಳಿಸಿ ಯಾರಾದರೂ ಬಡ ಭಿಕ್ಷುಕನಿಗೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ.

ನಂತರ ಚಪ್ಪರದಟ್ಟಿಗೆ ಬಂದು ಅಲ್ಲಿ ಗಂಡನ್ನು ಗಾದಿಮೇಲೆ ಕುಳ್ಳಿರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಖಾಜಿಗಳು ಅಲ್ಲಿನ ಮುಖ್ಯಸ್ಥರು ಇವರನ್ನು ದೇವರೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿ "ನಿಮ್ಮ ಒಪ್ಪಿಗೆ ಮೇರೆಗೆ ಈ ವರನಿಗೆ ಕಂಕಣ ಕಟ್ಟಿ ಮದುವೆ ಮಾಡಲು ನಿಶ್ಚಯಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಇದು ನಿಮಗೆ ಒಪ್ಪಿಗೆಯೇ" ? ಎಂದು ಅವರನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವರು ಒಳಗೆ ಬಂದು ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾರೆ. (ಆಕೆಯನ್ನು ಒಂದು ಗಾದಿಮೇಲೆ ಕುಳ್ಳಿರಿಸಿ ಮುಂದೆ ಇಟ್ಟ ಸಕ್ಕರೆ ತಟ್ಟೆಮೇಲೆ ಬಲಗೈ ಇಡಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಲಗ್ನ ಮುಗಿವವರೆಗೂ ಆ ಕೈ ಹಾಗೇ ಇರಬೇಕು. ಹೆಣ್ಣಗೆ ಆಗ ಜಡೆ ಹಾಕಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹೂ ಮುಡಿ ಸಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಸ್ನಾನ ಮಾಡಿದವಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಸೀರೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಗೇ ಕುಳ್ಳಿಸಿರು ತ್ತಾರೆ) ಆಕೆ 'ಹಲಹಂ ದೊದಿಲ್ಲಾ ಹಿ' (ಒಪ್ಪಿಗೆ ಆಗಿದೆ) ಎಂದು ಮೂರು ಸಲ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಆಕೆಯು ಸಹಿ ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ. ಹೊರಗೆ ಹೋಗಿ ಮೌಲ್ವಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆತ ಗಂಡಿನ ಒಪ್ಪಿಗೆ ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. (ಆತ ಆಗ ಖಾಜಿಯ ಎದುರಿಗೇ ಕುಳಿತಿರುತ್ತಾನೆ. ಈ ಖಾಜಿ ಸಾಹೇಬರಿಗೆ 1 ಅಚ್ಚು ಬೆಲ್ಲ, 1 ಸೇರು ಪಾವು ಅಕ್ಕಿ, 1 ಕೊಬ್ಬರಿ ಬಟ್ಟಲು, 5 ಅಥವಾ 10 ರೂ. ದಕ್ಷಿಣೆ- ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಮುಂದೆ ಇಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ) ಗಂಡು ಒಪ್ಪಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಮೇಲೆ ಖಾಜಿ ಖುರಾನ್ ಓದುತ್ತಾರೆ. ಕಲ್ಲುಸಕ್ಕರೆ ಉತ್ತುತ್ತೆಕಾಯಿ, ಬಾದಾಮಿ ಇವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಗಂಡಿನ ತಲೆಮೇಲೆ ಹಾಕುತ್ತಾರೆ. ಗಂಡು ಎಲ್ಲರ ಕಾಲಿಗೂ ನಮಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬಳುವಳಿ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ.

ಗಂಡನ್ನು ಕರೆತಂದು ಹೆಣ್ಣಿನ ಮುಂದೆ ಕುಳ್ಳಿರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಗಂಡು ಒಂದು ಶ್ಲೋಕ ('ದರೂದ್') ಓದಿ ಹೆಣ್ಣಿನ ಬಲತಲೆಮೇಲೆ ಮೂರು ಸಲ 'ಉಫ್ ಉಫ್' ಎಂದು ಊದುತ್ತಾನೆ. ಭಾವಮೈದ ಲೋಟದಲ್ಲಿ ಹಾಲು ತುಪ್ಪ ತಂದು ಗಂಡಿಗೆ ಕುಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಂತರ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಊಟ ಆಗುತ್ತೆ.

ಸಂಜೆಗೆ ಅಟ್ಟಿಶಾಸ್ತ್ರ ('ಜುಲ್ವಾ'). ತಾಯಿ ಮನೆಯ ಒಡವೆ ವಸ್ತ್ರಗಳಿಂದ ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಅಲಂಕಾರ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಗಂಡಿನ ಮನೆಯಿಂದ ಬಂದ ಜರಿಬಾಸಿಂಗ ಹೂಗಳನ್ನು ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಇಡುತ್ತಾರೆ. ಹೆಣ್ಣಿನ ಅಣ್ಣ ಅಥವಾ ತಮ್ಮ ಆಕೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ಗಾದಿಮೇಲೆ ಗಂಡಿನ ಮುಂದೆ ಕುಳ್ಳಿರಿಸುತ್ತಾನೆ. (ಆಗಲೇ ಆಕೆ ಈಚೆ ಬರುವುದು).

ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡಿನ ಮಧ್ಯೆ ಒಂದು ಕೆಂಪು ಬಟ್ಟೆ ತೆರೆ ಹಿಡಿದಿರುತ್ತಾರೆ. ಗಂಡು ತನ್ನ ಒಂದು ಕೈ ಬೆರಳನ್ನು ಆ ತೆರೆಯ ಮೇಲೆ ಇಟ್ಟು

"ಪರ್ದಾ ತೋಡೋ ಜರಾ ಜರಿ
ಆರಸ್ ಮೇರಿ ಶಾಪರಿ"
(ತೆರೆ ಮುರಿ ಪೀತಾಂಬರದ್ದು
ನನ್ನ ಹೆಣ್ಣೂ ದೇವಕನ್ನೆ)

ಎಂದು ಮೂರು ಸಾರಿ ಹೇಳಿ ತೆರೆಯನ್ನು ಪಕ್ಕಕ್ಕೆ ಕಿತ್ತಾಕುತ್ತಾನೆ.

9 ಕಲ್ಲುಸಕ್ಕರೆ ತುಂಡುಗಳನ್ನು ಹೆಣ್ಣಿನ ಎರಡೂ ಭುಜಗಳ ಮೇಲೆ ಒಂದೊಂದು, ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಒಂದರಂತೆ 3 ಸಲ ಇಟ್ಟಾಗ ಗಂಡು ಬಾಯಿಂದ ಅವನ್ನು ತೆಗೆಯಬೇಕು. (ಆದರೆ ಈಗ ಕೈಲೇ ತೆಗೆಯುತ್ತಾರೆ) ಆಗ "ಹೆಣ್ಣು ಚೆನ್ನಾಗಿತ್ತೋ ಕಲ್ಲುಸಕ್ಕರೆ ಚೆನ್ನಾಗಿತ್ತೊ" ? ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆತ "ಮಿಸರಿ ಸಮೇತ್ ಆರಸ್ ಮೀಟಿ" ("ಕಲ್ಲುಸಕ್ಕರೆ ಸಮೇತ ಹೆಣ್ಣು ಸಿಹಿಯಾಗಿದೆ") ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಅರಿಸಿನ, ಮಲ್ಲಿಗೆಹೂ ಬೆರೆಸಿದ ಅಕ್ಕಿಕಾಳನ್ನು ಹೆಣ್ಣಿನ ಕೈಯಿಂದ ಗಂಡಿನ ತಲೆ ಮೇಲೆ, ಗಂಡಿನಿಂದ ಹೆಣ್ಣಿನ ತಲೆಮೇಲೆ ಹಾಕಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಂತರ ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡಿನ ಮುಖವನ್ನು ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ನೋಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕನ್ನಡಿ, ತಾಯಿ ಮನೆ ದೀಪ (ಈಗ Bed Lamp).ಗಂಧದ ಬಟ್ಟಲನ್ನು ತಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿಟ್ಟು ಗಂಡು ಕಿತ್ತುಹಾಕಿದ ಕೆಂಪು ಬಟ್ಟೆಯನ್ನು ಇಬ್ಬರ ಮೇಲೂ ಮುಚ್ಚುತ್ತಾರೆ. ದೀಪ ಹಚ್ಚಿ ಅದರ ಬೆಳಕಿನಿಂದ ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಮುಖ ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಲು ತುಪ್ಪದ ಒಂದು ಹೊಸಾ ಬಟ್ಟಲನ್ನು ತಟ್ಟೆಯೊಡನೆ ಇಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. (ಕನ್ನಡಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಹೆಣ್ಣಿನ ಮನೆಯವೇ) ಗಂಡು ಮುಖ ನೋಡಿದ ಮೇಲೆ "ಏನು ಕಾಣ್ತು?" ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆತ "ಹಜರತ್ ರಸೂಲಿಲ್ಲ ಖಾನ್ ನೂರ್ ದಿಸ್ಯಾ" (ಪರಮಾತ್ಮನ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ ಕಾಣ್ತು) ಎಂದು ಮೂರು ಸಲ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. (ಹೀಗೆ ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣಿನ ಮುಖ ನೋಡುವಾಗ್ಗೆ ಗಂಡು ಆಕೆಯ ಸೆರಗಿನಲ್ಲಿ ಕೆರೆ ಕಟ್ಟಬೇಕು). ನಂತರ ಆತನೇ ಎದ್ದು ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಎತ್ತಿ ತನ್ನ ಎಡಗಡೆಗೆ ಕುಳ್ಳಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಗಂಡಿನ ತಂದೆ ತಾಯಿ, ಹೆಣ್ಣಿನ (ತಾಯಿ ಅಳಿಯನ ಮುಂದೆ ಬರುವಂತಿಲ್ಲ) ತಂದೆ, ಅಣ್ಣ ತಮ್ಮಂದಿರು ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡಿನ ಕೈಗಳನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ಕೈಲಿಟ್ಟು ಒಪ್ಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ಅವರು ಅಳುವುದೂ ಉಂಟು.

ಇದಾದಮೇಲೆ ಅಂದೇ ಗಂಡಿನ ಮನೆಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. (ಹೆಣ್ಣು ಅಂದು ತಾಯಿ ಮನೇಲೇ ಇದ್ದರೆ ಮನೆಗೆ ದರಿದ್ರ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಇದೆ). ಅಲ್ಲಿ ಗಂಧದಲ್ಲಿ

ಬಲಗೈ ಅದ್ದಿಸಿ ಗಂಡಿನ 5, ಹೆಣ್ಣಿನ 5 (ಕೆಲವೆಡೆ 3) ಹಸ್ತಗಳನ್ನು ಬಾಗಿಲ ಗೋಡೆ ಮೇಲೆ ಊರಿಸುತ್ತಾರೆ. 'ರತ ನೀರನ್ನು' ("ಲಾಲ್ ಪಿನ ಪಾನಿ") ಸೀವಳಿಸಿ (ದೀಪ ಇರುವುದಿಲ್ಲ) ಕಾಲಕೆಳಗೆ ಹಾಕುತ್ತಾರೆ. ನಂತರ ಹೆಣ್ಣಿನ ಬಲಗಾಲನ್ನು ಹೊಸಲು ಮೇಲೆ ಇಡಿಸಿ ಹೆಬ್ಬೆರಳ ಮಧ್ಯೆ ಪೈಸೆ-ಇಟ್ಟು ಅದಕ್ಕೆ ಮೊಳೆ ಹೊಡೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಮನೆ ತುಂಬಿಸುವ ಶಾಸ್ತ್ರ ('ಗರ್ಜಲಾಲಿಯಸೊ').

ಆಗಲೇ ಗಂಡಿನ ಸೋದರಿ ಬಾಗಿಲು ತಡೆದು (ದೇಲ್ ಜಿ ಪಕಡ್ತಿ) ಆತನ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ತನ್ನ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಕೇಳುತ್ತಾರೆ.[1] ಕೊನೆಗೆ ಆತ ತನ್ನಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ಹಣವನ್ನು ಆಗ ಆಕೆಗೆ ಕೊಡುವುದುಂಟು.

ಒಳಗೆ ಹೋದಮೇಲೆ ಹೆಣ್ಣಿನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟ ದೀಪವನ್ನು ಗಂಡಿನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಹಚ್ಚಿ ದೀಪ ನೋಡಬೇಕು.

ನಂತರ ಗಂಡಿನ ತಂಗಿ ಗಂಡಿನ ತಲೆಮೇಲೆ ಅಲಂಕರಿಸಿದ್ದ ಹೂ ಬಾಸಿಂಗಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ತೆಗೆದು ತಾಯಿಯ ಮಡಿಲಿಗೆ ಹಾಕುತ್ತಾಳೆ. ಆಗ ಗಂಡು ತಂಗಿಗೆ ಕನಿಷ್ಠ ರೂ. 5 ಕಾಣಿಕೆ ಕೊಡಬೇಕು.[5] ಆಮೇಲೆ ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣಿನ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಜರಿ ಜಡೆಯನ್ನು ಒಂದೇ ಕೈನಲ್ಲಿ ಬಿಚ್ಚುತ್ತಾನೆ. ಹೆಣ್ಣಿನ ಬಾಸಿಂಗವನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿದ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಪಾತ್ರೆಯಲ್ಲಿನ ಕೆಂಪು ನೀರಿನಲ್ಲಿ ಈ ಬಾಸಿಂಗ, ಹೆಣ್ಣಿನ ಕೈನ ಉಂಗುರ, ಎಲೆ ಅಡಿಕೆ, 5 ದಾಳಿಂಬೆ ಹೂ, ಒಂದು ದಾಳಿಂಬೆ ಬೀಜ–ಇವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಹಾಕುತ್ತಾರೆ. ಇಬ್ಬರೂ ಆ ಪಾತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಕೈಹಾಕಿ ಉಂಗುರ ಹುಡುಕಬೇಕು. ಆದರೆ ಅದು ಹೆಣ್ಣಿನ ಕೈಗೆ ಸಿಗಬೇಕು.[6] ಅದನ್ನು ಗಂಡು ಪಡೆದು ಹೆಣ್ಣಿನ ಬೆರಳಿಗೆ ತೊಡಿಸಬೇಕು. ಇದು 'ಸರ್ವರ್ ಶಾಸ್ತ್ರ'. ಆಗ ಗಂಡಿನ ಸೋದರಿ ಮಂತ್ರ 'ಹೆಣ್ಣು ಕೊಡುವುದು ಗ್ಯಾರಂಟಿಯೋ' ? ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಗಂಡು ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆ.

ಗಂಡಿನ ಮನೆಗೆ ಬಂದ ಈ ಮೊದಲ ದಿನ ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡಿನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಊಟ ಮಾಡುವಂತಿಲ್ಲ. ಅವಶ್ಯವಿದ್ದರೆ ಹೋಟಲು ಅಥವಾ ಬೇರೆ ಮನೆ ಇಲ್ಲವೇ ತನ್ನ ತವರು ಮನೆಯಿಂದ ತಂದ ಊಟವನ್ನು ಮಾಡಬಹುದು. ಒಂದು ವರ್ಷದವರೆಗೆ ಹೆಣ್ಣು ತವರುಮನೆಯಿಂದ ಬಂದ ರಾತ್ರಿ ಹೀಗೆ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ನಂತರ ಮುಂದಿನ 5 ಶುಕ್ರವಾರಗಳಂದು ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡಿಗೆ ಒಸಗೆ ಹಾಕುತ್ತಾರೆ. ಹಸೆ ಹಚ್ಚಿ ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡು ಕುಳ್ಳಿರಿಸಿ ಹೂವಿನ ಹಾರ ಹಾಕಿ ಅರಿಸಿನ ಇಕ್ಕಿ ದುಡ್ಡು ನೀವಳಿಸಿ ಎಬ್ಬರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನು 'ಜುಮ್ಮಾಗಿ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಗಂಡಿನ ಮನೇಲಿ 3, ಹೆಣ್ಣಿನ ಮನೇಲಿ 2 ಒಸಗೆ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. 5ನೇ ಶುಕ್ರವಾರ ಗಂಡಿನ ಮನೆಯಲ್ಲೇ ಆಗಬೇಕು. ಆ ಕೊನೆಯ ಶುಕ್ರವಾರ ಹೆಣ್ಣು-ಗಂಡುಗಳೇ ಸೇರಿ ಸಿಹಿ

ಅಡುಗೆ ಮಾಡಿ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಉಣಬಡಿಸುತ್ತಾರೆ. (ಹಸು ಇದ್ದರೆ ಹಾಲನ್ನು ಕರೆಸುತ್ತಾರೆ).

ಅಂದು ನಡೆಯುವ ಒಂದು ಸ್ವಾರಸ್ಯದ ಶಾಸ್ತ್ರ ಹೀಗಿದೆ: ಗಂಡ ಹೆಂಡತಿ ಕೈಗೆ ದುಡ್ಡು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಆಕೆ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯಲ್ಲಿಡುತ್ತಾಳೆ. ನಂತರ ಗಂಡು ಅದನ್ನು "ವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕೋಗುತ್ತೇನೆ ಕೊಡು" ಎಂದು ಈಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

2

ಭಿನ್ನ ಜನಾಂಗ ಆ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಭಿನ್ನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಮುಸ್ಲಿಂ ಧರ್ಮದವರ ಮದುವೆಯ ಆಚಾರ–ವಿಚಾರಗಳು ರೀತಿ–ನೀತಿಗಳು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಹಿಂದೂ ವಿವಾಹ ಪದ್ಧತಿಯ ರೀತಿ ನೀತಿಗಿಂತ ಹಲವು ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೇ ಇದ್ದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅಂತಹ ಹಲವು ಭಿನ್ನ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಮುಸ್ಲಿಮರಲ್ಲಿ ಮದುವೆ ಹೆಣ್ಣಿನ ತಾಯಿ ಮನೆಬಾಗಿಲಲ್ಲೇ ಆಗಬೇಕೆಂಬ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಂಟು. (ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂಗಳಲ್ಲೂ ಹೀಗೇ ಇದ್ದಿತೋ ಏನೋ. ಈಗ ಮಾತ್ರ ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಿಲ್ಲ).

ಮದುವೆ ಇನ್ನು ಕೆಲವು ದಿನ ಇದೆ–ಎನ್ನುವಾಗ್ಗೆ ಒಂದು ದಿನ ವಧೂವರರಿಗೆ 'ಮನೆಗೆಲಸ ಬಿಡಿಸುವ ಶಾಸ್ತ್ರ' ಮಾಡುವ ಪದ್ಧತಿ ಮುಸ್ಲಿಮರಲ್ಲುಂಟು. ನಂತರ ಆಕೆ ಮದುವೆ ಆಗುವವರೆಗೆ ಆಕೆಗೆ ಏನೂ ಕೆಲಸವಿಲ್ಲ; ಅಲಂಕಾರವಿಲ್ಲ. ಮನೆ ಯಿಂದ (ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿ) ಹೊರಗೂ ಬರುವಂತಿಲ್ಲ. ಹಿಂದೂ ವಧುವಿಗೂ ಕೆಲವು ಶ್ರಮದ ಕೆಲಸಗಳಿಂದ ವಿನಾಯಿತಿ ದೊರೆಯಬಹುದಾದರೂ ಅದು ಮುಸ್ಲಿಮರಲ್ಲಿದ್ದಷ್ಟು ಬಿಗಿಯಾಗಿ, ವಿಧಿಬದ್ಧವಾಗಿ ಇಲ್ಲ.

ಮದುವೆಗೆ ಗಂಡು ಬಂದಾಗ ಆತನನ್ನು ಎದುರುಗೊಂಡು ಗಂಧ ಹಚ್ಚಿ, ಹಸಿರು ಟವೆಲ್ ಹೊದಿಸಿ ಸ್ವಾಗತಿಸುವ ಮೊದಲ ಶಾಸ್ತ್ರ (ಮುಸ್ಲಿಮರಲ್ಲಿ) ಭಾವಮೈದುನನದು. (ಬೀಗರನ್ನು ಎದುರುಗೊಳ್ಳುವಾಗ ಪಾನಕ, ಗಂಧ ನೀಡುವ ಪದ್ಧತಿ ಒಕ್ಕಲಿಗರಲ್ಲೂ ಇದ್ದರೂ ಇಲ್ಲಿ ಭಾವಮೈದುನನೇ ಆಗಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ).

ನಲವತ್ತು ತರಹ ಸಿಹಿ ಹಾಗೂ ಮಾಂಸದ ಅಡುಗೆ ಮಾಡಿ ಪ್ರದರ್ಶನಕಿಟ್ಟು ಬೀಗರ ಒಪ್ಪಿಗೆ ಪಡೆಯಬೇಕಾದ ನಡವಳಿಕೆ ಮುಸ್ಲಿಮರಲ್ಲುಂಟು. ಆದರೆ ಇದು ಹಿಂದೂಗಳಲ್ಲಿಲ್ಲ. (ಕೊಡಬೇಕಾದ ವಡವೆ-ವಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಮಾತಾಡಿದ್ದಕ್ಕಿಂತ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಕೆಲವೇಳೆ ಆಕ್ಷೇಪಗಳು ಬರಬಹುದು).

ಮುಸ್ಲಿಮರ ಮದುವೆಯಲ್ಲಿ ಅವರ ಮುಖ್ಯ ಧರ್ಮಗ್ರಂಥವಾದ ಖುರಾನ್‌ಗೆ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಾನವುಂಟು. ಹಿಂದೂಗಳ ಯಾವ ಧರ್ಮಗ್ರಂಥವೂ ಹೀಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಮದುವೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಮುಸ್ಲಿಮರಲ್ಲಿ ಹಸಿರು ಬಣ್ಣದ ಒಡವೆ-ವಸ್ತ್ರಗಳಿಗೆ ಬಹು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಉಂಟು. ಆದರೆ ಹಿಂದೂಗಳಲ್ಲಿ (ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ) ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ಆಸ್ಥಾನ ದೊರೆಯಬಹುದು. ಗಂಗಟ್ಕರ್ ಮೊದಲಾದ ಕೆಲವು ಜಾತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡನ್ನು 'ಅಟ್ಟಿ ಶಾಸ್ತ್ರ'ಕ್ಕೆ ಕೂರಿಸಿದಾಗ, ಗಂಡಿಗೆ 'ಅಡಿಕೆ ಇಡುವ' ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾಡುವ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ ಕೆಂಪುಬಣ್ಣ ಇರುವ ವಸ್ತ್ರ ಬೇಕೇಬೇಕೆಂಬ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಹಳೆಯ ತಲೆಮಾರಿನವರಲ್ಲಿ ಈಗಲೂ ಉಳಿದುಬಂದಿದೆ. ಇದು ಅವರು ಹಿಂದೆ ಆ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಿಗಾಗಿ ಕೆಂಪು ವಸ್ತ್ರವನ್ನೇ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದುದರ ಪಳೆಯುಳಿಕೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಮುಸ್ಲಿಮರಲ್ಲಿ ಸಕ್ಕರೆ ಬಾದಾಮಿ ಖಿಜೂರಗಳನ್ನು, ಸ್ನೋ-ಪೌಡ್ರು, ಅತ್ತರು, ಕಾಡಿಗೆ ಮೊದಲಾದ ಸುಗಂಧ ದ್ರವ್ಯಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಇವುಗಳ ವಿಶೇಷ ಬಳಕೆ ಹಿಂದೂಗಳಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಇವರಲ್ಲಿ ಅರಿಸಿನ ಕುಂಕುಮ ಕರೇಮಣಿ-ಬಿಚ್ಚೋಲೆ, ಕುರಿದಾರ, ವಿಭೂತಿಗಟ್ಟಿ-ಇಂತಹವುಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಉಂಟು. (ಅತ್ತರು ಮೊದಲಾದ ಸುಗಂಧ ದ್ರವ್ಯಗಳ ತಯಾರಿಕೆ, ಬಳಕೆ ಮುಸ್ಲಿಮರಿಂದಲೇ ನಮಗೆ ಬಂದದ್ದು ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಎನ್ನಬಹುದು)

ಸಪ್ತಮ್ಯಕ್ಷಿನ ಹಾಲುಗಂಬ ನೆಡುವುದು, ಹಾಲಿನ ಧಾರೆ ಎರೆಯುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ ಪದ್ಧತಿಗಳು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಮುಸ್ಲಿಮರಲ್ಲಿಲ್ಲ. ನಾವು ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣಿನ ಮೇಲೆ ಅಕ್ಷತೆ ಹಾಕಿದ ಹಾಗೆ ಅವರು ಸಕ್ಕರೆ ಖಿಜೂರಗಳ ಮಿಶ್ರಣವನ್ನು ('ಧಾರೆ' ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ) ಗಂಡಿನ ಮೇಲೆ ಎರಚುತ್ತಾರೆ.

ಮದುವೆಯ ಐದು ಶುಕ್ರವಾರಗಳ ಶಾಸ್ತ್ರ ಮುಗಿಯುವವರೆಗೂ ಹೆಣ್ಣು ಬಲಗೈಗೆ ಮೂರು, ಎಡಗೈಗೆ ಎರಡು ಉಂಗುರಗಳನ್ನು ಧರಿಸಲೇಬೇಕೆಂಬ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾದ ಪದ್ಧತಿ ಮುಸ್ಲಿಮರಲ್ಲುಂಟು. ಹಿಂದೂಗಳಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಣ ಗೌರವಗಳಿಗಾಗಿ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ಆಭರಣಗಳನ್ನು ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡು ಧರಿಸಬಹುದಾದರೂ ಉಂಗುರಗಳ ನಿಗದಿ, ನಿಯಮಿತತೆ ಇಲ್ಲ.

ಗಂಡಿನ ಕಡೆಯವರು ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಅಲಂಕಾರ ಮಾಡುವ ಮತ್ತಿತರ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವ ಮೊದಲು ಗಂಡಿನ ತಂದೆಯ ಒಪ್ಪಿಗೆ, ಕೇಳುವ ಹಾಗೆಯೇ ವಧೂವರರ ಮತ್ತು ಐವರು ಪ್ರಮುಖರ ಒಪ್ಪಿಗೆ ಪಡೆಯುವ ಬಲವಾದ ಪದ್ಧತಿ

ಮುಸ್ಲಿಮರಲ್ಲುಂಟು. ಆದರೆ ಹೀಗೆ (ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ) ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಗೆ ಪಡೆಯುವ ರೂಢಿ ಹಿಂದೂಗಳಲ್ಲಿಲ್ಲ. (ಹರಿಜನರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ತಾಳಿಕಟ್ಟುವ ಧಾರೆ ಮಾಡುವ ಮೊದಲು ಕುಲದ ಮುಖ್ಯಸ್ಥರ ಅನುಮತಿಯನ್ನು ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಪಡೆಯಬೇಕಾದ ಕಟ್ಟು-ಪಾಡುಂಟು).

ಹೆಣ್ಣು ಅಥವಾ ಗಂಡಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ದುಡ್ಡು ನೀವಳಿಸುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪದ್ಧತಿ ಮುಸ್ಲಿಮರಲ್ಲುಂಟು. ಇದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಅಕ್ಕಿಯಲ್ಲಿ ಹಸೆ ಬರೆಯುವುದೂ ಇಬ್ಬರಲ್ಲೂ ಇದ್ದರೂ ಅವರು ಹಸೆಮಣೆ ಹಾಕುವುದಿಲ್ಲ.

ಕಳಸ ಹಿಂದೂಗಳಲ್ಲಿ ಬಹು ಮುಖ್ಯ. ಮುಸ್ಲಿಮರಲ್ಲಿಲ್ಲ. (ಬಹುಶಃ ಇಲ್ಲಿ ಆ ಸ್ಥಾನ ಖುರಾನ್ ಗ್ರಂಥದ್ದು ಎನ್ನಬಹುದು).

ಗಂಡು ಧರ್ಮಗ್ರಂಥ ಓದಿ ಹೆಣ್ಣಿನ ಬಲ ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಮೂರು ಸಲ ಊದುವುದಾಗಲೀ, ಹೆಣ್ಣಿನ ಭುಜ ತಲೆಗಳ ಮೇಲೆ ಇಟ್ಟ ಸಕ್ಕರೆ ತುಂಡುಗಳನ್ನು ಗಂಡು ಬಾಯಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವುದಾಗಲೀ, ಆಕೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ತನ್ನ ಪಕ್ಕಕ್ಕೆ ಕುಳ್ಳಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಾಗಲೀ ಮುಸ್ಲಿಮರಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಹಿಂದೂಗಳಲ್ಲಿಲ್ಲ.

ಹೆಣ್ಣು-ಗಂಡುಗಳ ಮುಖಗಳನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುವ ಆಚರಣೆ ಮುಸ್ಲಿಮರಲ್ಲುಂಟು. ಮದುವೆಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಮಾಡುವ ಪದ್ಧತಿ ಹಿಂದೂಗಳಲ್ಲಿಲ್ಲ. (ಆದರೆ ಹಿಂದೂಗಳಲ್ಲಿ-ತಮ್ಮ ಸಹೋದರಿಗೆ ಹೆಣ್ಣು ಮಗು ಹುಟ್ಟಿದಾಗ ಆ ಮಗುವಿನ ಮುಖವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಸೋದರಮಾವಂದಿರು ನೋಡಬಾರದೆಂದೂ, ನೋಡಬೇಕಾದರೆ ಒಂದು ಚಿನ್ನದ ಆಭರಣವನ್ನು ಆ ಮಗುವಿಗೆ ಮಾಡಿಸಿಕೊಟ್ಟು ಒಂದು ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಪೂಜೆ ಮಾಡಿಸಿ ತೆರೆಯ ಈ ಪಕ್ಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಬಟ್ಟಲಲ್ಲಿ ಹಾಕಿದ ಎಣ್ಣೆಯಲ್ಲಿ ಮಗುವಿನ ಮುಖ ತೋರಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ ಇದೆ. ಎಷ್ಟೋ ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ಭೇಟಿಯಾದ ಹತ್ತಿರದ ರಕ್ತಸಂಬಂಧಿಗಳನ್ನೂ ಹೀಗೇ ಎಣ್ಣೆಯಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಮುಖ ನೋಡಿಸುವ ಕಟ್ಟಳೆ ಕೆಲವು ಹಿಂದೂ ಪಂಗಡಗಳಲ್ಲುಂಟು).

ಹೆಣ್ಣು-ಗಂಡು ಗೃಹಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುವಾಗ ('ಮನೆ ತುಂಬಿಸುವ ಶಾಸ್ತ್ರ') ಅವರ ಹಸ್ತಗಳನ್ನು ಗಂಧದಲ್ಲಿ ಅದ್ದಿ ಬಾಗಿಲ ಮೇಲೆ ಊರಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ ಮುಸ್ಲಿಮರಲ್ಲುಂಟು. ಇದು ಹಿಂದೂಗಳಲ್ಲಿಲ್ಲ. (ಆದರೆ ತಮಗೆ ಆಗದವರ ಮೇಲೆ ಮಾಟ ಮಾಡುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರಕ್ತದಲ್ಲಿ ಕೈ ಅದ್ದಿ ಗೋಡೆ ಮೇಲೆ ತಟ್ಟುವ ; ತಮ್ಮ ಮನೆಗೆ ದುಷ್ಟ ಶಕ್ತಿಗಳು ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡದಂತಿರಲಿ ಎಂದು ತಮ್ಮ ಮನೆಯ ಹೊರಬಾಗಿಲ ಗೋಡೆ ಮೇಲೆ ಹಸ್ತದ ಗುರುತನ್ನು ಮೂಡಿಸುವ ರೂಢಿ ಕೆಲವು ಕಡೆ ಹಿಂದೂಗಳಲ್ಲಿ ಉಂಟು).

ಹಾಗೆಯೇ ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡನ ಮನೆ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುವಾಗ ತವರವರು ಕೊಟ್ಟ ದೀಪವನ್ನು ಗಂಡನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಹಚ್ಚಿ ಆ ದೀಪ ನೋಡಬೇಕು. ಇದು ಹಿಂದೂಗಳಲ್ಲಿಲ್ಲ. (ಆದರೆ, ದೀಪ ನೋಡುವ ರೂಢಿ ಹಿಂದೂಗಳಲ್ಲಿರುವುದು ಯಾರಾದರೂ ಸತ್ತಾಗ. ಶವಸಂಸ್ಕಾರ ಮಾಡಿ ಹಿಂದಿರುಗಿದವರು ಆ ಮನೆಯ ನಡುಮನೆಯಲ್ಲಿ ಹಚ್ಚಿದ ಹಣತೆಯನ್ನು ನೋಡಿಯೇ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಮನೆಗಳಿಗೆ ಹೋಗುವುದು ರೂಢಿ. ಇನ್ನೊಂದು ಸಂದರ್ಭವೆಂದರೆ—ಹೆಣ್ಣು ನೋಡಲು ಆ ಮನೆಗೆ ಹೋದಾಗ 'ದೀಪದ ಶಕುನ' ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ದೀಪ ಪ್ರಕಾಶಮಾನವಾಗಿ ತುಂಬಿದಂತೆ ಉರಿಯುತ್ತಿದೆಯೇ ? ಇಲ್ಲವೇ ಮಂಕೇ ? ಎಂದು. ಅದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಆ ಹೆಣ್ಣು ತಮಗೆ ಹೇಗೆ ಎಂಬ ಭವಿಷ್ಯದ ಫಲವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬಹುಶಃ ಮುಸ್ಲಿಮರಲ್ಲೂ ಈ ನಂಬಿಕೆ ಇದ್ದಿರಬಹುದು).

ಮದುವೆಯ ಕೊನೆಯ ಶಾಸ್ತ್ರವಾಗಿ ಗಂಡಿನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡುಗಳೇ ಸೇರಿ ಅಡಿಗೆ ಮಾಡಿ ಉಳಿದವರಿಗೆ ಉಣಬಡಿಸಬೇಕಾದ ಪದ್ಧತಿ ಮುಸ್ಲಿಮರಲ್ಲುಂಟು. ಇದು ಹಿಂದೂಗಳಲ್ಲಿಲ್ಲ.

ಹೀಗೆ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪವಾಗಿಯೋ ಪೂರ್ಣರೀತಿಯಲ್ಲೋ ಕೆಲವು ಭಿನ್ನ ಆಚರಣೆ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಅವರಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಉಳಿದ ಎಷ್ಟೋ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವೆನಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂ ವಿವಾಹದ ರೀತಿ-ನೀತಿಗಳೊಡನೆ ಹೋಲಿಕೆ ಇದೆ. ಅಂತಹ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು:—

ಹೆಣ್ಣು ನೋಡಲು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮುತ್ತೈದೆಯರು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತಾರಷ್ಟೆ. ಹಾಗೇ ಮುಸ್ಲಿಮರಲ್ಲೂ ಹೆಣ್ಣು ನೋಡಲು ಐದು ಜನ ಮುತ್ತೈದೆಯರು ಹೋಗುತ್ತಾರೆ.

ಇಂಥ ಶುಭ ಕಾರ್ಯಗಳಿಗೆ ಹೋಗುವಾಗ ನಮ್ಮವರು ಬಹು ಬಗೆಯ ಶಕುನಗಳನ್ನು ಕಾದು ನೋಡುವುದು ರೂಢಿ. ಇವು ಭವಿಷ್ಯ ಸೂಚಕಗಳೆಂಬ ನಂಬಿಕೆಯಿಂದ ಅವನ್ನು ತೀರಾ ಗಮನವಿಟ್ಟು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮುಸ್ಲಿಮರಲ್ಲೂ ಈ ನಂಬಿಕೆ ನಡವಳಿಕೆಗಳುಂಟು. ನಮ್ಮವರ ಹಾಗೆ ಅವರೂ ಸೌದೆ, ಖಾಲಿ ಗಡಿಗೆ, ಬರೀ ಗಾಡಿ, ಬೆಕ್ಕು, ಮಂಕರಿ–ಗುದ್ದಲಿ–ಇಂತಹವು ಎದುರು ಬಂದರೆ ಕೆಟ್ಟ ಶಕುನಗಳೆಂದೂ ಬಳೆ, ಪೀಳ್ಯದೆಲೆ, ಬಾಳೆಹಣ್ಣು, ಹೂ, ಮುತ್ತೈದೆ–ಇಂತಹವರು ಎದುರು ಬಂದರೆ ಶುಭ ಶಕುನಗಳೆಂದೂ ನಂಬುತ್ತಾರೆ.

ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ನೋಡಲು ಹೋದಾಗ ಹೆಂಗಸರು ಹೆಣ್ಣಿನ ತಲೆಗೆ ಎಣ್ಣೆ ಹಚ್ಚುವ, ತಲೆ ಬಾಚುವ ನೆಪದಲ್ಲಿ ಆಕೆಯ ತಲೆ ಕೂದಲು ಗಂಟಾಗಿ ಜಡೆಯಂತೆ

ಬೆಳೆದಿವೆಯೋ ? ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸುಳಿಗಳಿವೆಯೋ ?......ಇತ್ಯಾದಿ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮುಸ್ಲಿಮರಲ್ಲೂ ಈ ರೀತಿ ಹೆಣ್ಣಿನ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುವುದುಂಟು. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ–ಹೆಣ್ಣಿನ ಕಣ್ಣು ಉಬ್ಬು ಕೂಡಿರಬಾರದು. ಕೂಡಿದ್ದರೆ ಮನೆಗೆ ಒಳ್ಳೆಯದಲ್ಲ (ಗಂಡಿಗೆ ಕೂಡಿರಬಹುದು) ಹಣೆ ಉಬ್ಬಿರಬಾರದು. ಕತ್ತಿನ ಮೇಲಿನ ಗುಣೆಯನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಪಾದಗಳು ಗುಡ್ಡಗೆ ಇದ್ದು ಅಂಗಾಲಿನಲ್ಲಿ ಸಂದು (ತೂತು) ಇರಬಾರದು. ಹಾಗೆ ಇದ್ದರೆ ಅದು 'ಕುದುರೆಗಾಲು' 'ಅಂತಹ ಹೆಣ್ಣು ಸೇರಿದ ಮನೆಯೂ ತೂತೇ' ! ಕಂಠದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಗೆರೆಗಳು ಇದ್ದರೆ ಒಳ್ಳೆಯದು. ಇವು 'ತಾಳಿಗೆರೆ' 'ಸಾಯುವವರೆಗೆ ಗಂಡ–ಹೆಂಡತಿ ಇಬ್ಬರೇ ಜೊತೆ ಇರುತ್ತಾರೆಂದು ಅರ್ಥ. 4 ಗೆರೆ ಇದ್ದರೆ ಪುನರ್ ಮದುವೆ ಆಗುತ್ತೆ–ಕಟ್ಟಿದ್ದು ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಇದೆ. ನೆತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಸುಳಿ ಇರಬೇಕು. ಎರಡು ಇದ್ದರೆ ಆಕೆಗೆ ಇಬ್ಬರು ಗಂಡಂದಿರು–ಎಂದು ಲೆಕ್ಕ ಹಾಕುತ್ತಾರೆ.

ಮುಸ್ಲಿಮರಲ್ಲಿ, 'ಹೆಣ್ಣು ಮಗಳಿಗೆ ತಾಯಿ ಮನೆಬಾಗಿಲ ಒಳಿಯೇ ತಾಳಿ ಕಟ್ಟಬೇಕು'–ಎಂಬುದು ಪದ್ಧತಿ. ಅಂತೆಯೇ ಅವರಲ್ಲಿ ಮದುವೆ ಹೆಣ್ಣಿನ ಮನೆಯಲ್ಲೇ ಕನ್ಯಾ ಪಿತೃ ತನ್ನ ಮನೆ ಬಳಿಯೇ ಕನ್ಯಾದಾನ ಮಾಡುವುದು ಯೋಗ್ಯವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಮುಸ್ಲಿಮರಲ್ಲಿ ಮದುವೆಗೆ ಗಂಡಿನವರು ಬಂದಾಗ ಅವರನ್ನು ಎದುರುಗೊಂಡು, ಗಂಡನ್ನು ಕುದುರೆ ಮೇಲೆ ಕುಳ್ಳಿರಿಸಿ ಮೆರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಕರೆತಂದು ಬಿಡದಿ ಮನೆಗೆ ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲೂ ಹಣವಂತರು ಗಂಡನ್ನ ಕುದುರೆ ಮೇಲೆ ಕುಳ್ಳಿರಿಸಿ ಕರೆತರುವುದುಂಟು.

ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಜನಪದರು (ಮೊನ್ನೆ ಮೊನ್ನೆಯವರೆಗೂ) ಮುತ್ತೈದೆ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಹಚ್ಚೆ, ಹಲ್ಕಪ್ಪುಗಳೂ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ನಂಬಿದ್ದರು. 'ನಾವು ಸತ್ತ ಮೇಲೆ ಹಚ್ಚೆ, ಹಲ್ಕಪ್ಪುಗಳೇ ನಮ್ಮ ಜೊತೆ ಬರೋದು'–ಎಂದು ನಂಬಿದ್ದ ಅವರು ಆ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೂ ಮೈಮೇಲೆ ಒಂದಾದರೂ ಹಚ್ಚೆ ಹಾಕಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು ; ಹಲ್ಲಿಗೆ ಹಲ್ಕಪ್ಪು ಹಾಕಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಲ್ಕಪ್ಪಿನ ಹಲ್ಲಿಟ್ಟು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಹಸಿರು ಪುಡಿ. ಅದನ್ನು ಹಲ್ಲಿಗೆ ಸೋಕಿಸಿದರೆ ಹಲ್ಲುಗಳೆಲ್ಲಾ ಕಡುಗಪ್ಪಾಗಿಯೂ, ಒಸಡು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಮುಸ್ಲಿಂ ಮಹಿಳೆಯರೂ ಈ ಹಲ್ಕಪ್ಪಿಗೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. 'ಮುತ್ತೈದೆಯರು ಹಲ್ಲಿಟ್ಟು (ಹಲ್ಕಪ್ಪು) ಹಚ್ಚಲೇ ಬೇಕು. ಅದು ಬೀಬಿ ಫಾತಿಮಾಳಿಂದ ನಡೆದುಬಂದ ಪದ್ಧತಿ' -ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಮದುವೆ ದಿನ ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಅಲಂಕರಿಸುವಾಗ ಆಕೆಯ ಹಲ್ಲಿಗೆ ಐದು ಸಾರಿ ಹಲ್ಲಿಟ್ಟು ಇಟ್ಟು ಬಾಯಿ ಮುಕ್ಕಳಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಮದುವೆಯಾದಾಗಿನಿಂದ ಆಕೆ ಒಂದು ಮಗುವಿನ ತಾಯಿ ಆಗುವವರೆಗೂ ತೌರು ಮನೆಯಿಂದ ಗಂಡನ ಮನೆಗೆ ಬಂದ ದಿನ ಗಂಡನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಊಟ ಮಾಡುವಂತಿಲ್ಲ. ಹಸಿವಿದ್ದರೆ ಆಕೆ ಅದೇ ಊರಿನಲ್ಲಿನ ಗಂಡನ ದೊಡ್ಡಪ್ಪ–ಚಿಕ್ಕಪ್ಪ, ಅಣ್ಣ ತಮ್ಮಂದಿರ ಮನೆಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಗಂಡಿಗೆ ಸೋದರ ಮಾವನ ವರಸೆ ಇರುವ (ಅಥವಾ ಯಾವುದೇ ಸಂಬಂಧ ಇಲ್ಲದವರ) ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಆ ರಾತ್ರಿ ಊಟ ಮುಗಿಸಬಹುದು. ಇದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಈಗಲೂ ಇರುವ ನಡವಳಿಕೆ. ಇದೇ ಪದ್ಧತಿ ಮುಸ್ಲಿಮರಲ್ಲೂ ಇದೆ. ಗಂಡಿನ ಮನೆಗೆ ಬಂದ ರಾತ್ರಿ ಆಕೆ ತನ್ನ ತೌರು ಮನೆಯಿಂದ ತಂದ ಊಟವನ್ನು ಮಾಡಿ, ಇಲ್ಲವೆ ಬೇರೆ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಹೋಟಲಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಹಸಿವನ್ನು ಹಿಂಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ–ಮುಸ್ಲಿಮರಲ್ಲಿ ಮದುವೆ ದಿನದ ಸಂಜೆ ಆಕೆ ಗಂಡನ ಮನೆಗೆ ಬಂದ ದಿನದಿಂದಲೇ ಈ ನಿಷೇಧ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಆಕೆ ಗಂಡನ ಮನೆಯಿಂದ ಮಡಿಲಕ್ಕಿಗೆ ಮೊದಲ ಬಾರಿ ತೌರ ಮನೆಗೆ ಹೋಗಿ ಬಂದ ದಿನದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ.

ಧಾರೆ (ಮದುವೆ) ಆದ ದಿನವೇ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಗಂಡನ ಮನೆಗೆ ಕಳುಹಿಸಬೇಕು, ಆ ರಾತ್ರಿ ಆಕೆ ತೌರು ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಇರಬಾರದು ಎಂಬ ಪದ್ಧತಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಲ್ಲಿದೆ. ಇದೇ ನಂಬಿಕೆ–ನಡವಳಿಕೆ ಮುಸ್ಲಿಮರಲ್ಲೂ ಇದೆ. 'ಅಂದೇ ಗಂಡನ ಮನೆಗೆ ಹೋಗದೇ ಇದ್ದರೆ ತೌರು ಮನೆಗೆ ದರಿದ್ರ' ಎಂದು ಅವರು ನಂಬುತ್ತಾರೆ.

ನಮ್ಮಲ್ಲಿನ ಹಾಗೆ ಅವರಲ್ಲೂ 'ಮನೆ ತುಂಬಿಸುವ ಶಾಸ್ತ್ರ' ಇದೆ. ಗಂಡನ ಮನೆಯ ಬಾಗಿಲನ್ನು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುವಾಗ್ಗೆ ಆಕೆ ಹೊಸಿಲ ಬಳಿ ಭತ್ತ ತುಂಬಿ ಇಟ್ಟ ಸೇರನ್ನು ತನ್ನ ಕಾಲಿನಿಂದ ಚಿಮ್ಮಿ "ನಮ್ಮ ಮಾವನ ಮನೆ ಹಾಲು ಉಕ್ಕಿದ ಹಾಗೆ ಉಕ್ಕಲಿ"–ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕು. ಮುಸ್ಲಿಮರಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣಿನ ಬಲಗಾಲನ್ನು ಹೊಸಿಲು ಮೇಲೆ ಇಡಿಸಿ ಹೆಬ್ಬೆರಳ ಮಧ್ಯೆ ಪೈಸೆ ಇಟ್ಟು ಮೊಳೆ ಹೊಡೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಗಂಡಿನ ಅಕ್ಕ ತಂಗಿಯರು ಬಾಗಿಲು ತಡೆದು ನಿನ್ನ ಹೊಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ನನ್ನ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಕೊಟ್ಟು ಸಂಬಂಧ ಬೆಳೆಸು ಎಂದೋ, ಮುಂದೆಯೂ ತೌರು ನಡೆಸು ಎಂದೋ ಅಥವಾ ಒಡವೆ ವಸ್ತ್ರದ ಬಗೆಗಿನ ತಮ್ಮ ಬಯಕೆಯನ್ನೋ ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದುಂಟು. ಈ ಪದ್ಧತಿ ಮುಸ್ಲಿಮರಲ್ಲೂ ಇದ್ದು ಅವರಲ್ಲೂ ಸೋದರಿಯರು ತನ್ನಣ್ಣನ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಇವೆಲ್ಲ ಆದ ಮೇಲೆ- ಆದರೆ ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ—ನಮ್ಮಲ್ಲೊಂದು ಸ್ವಾರಸ್ಯದ 'ನಾಟಕ' ನಡೆಯುತ್ತದೆ : ಗಂಡು ಒಂದು ಹಣದ ಗಂಟನ್ನು ಹೆಣ್ಣಿನ ಕೈಗೆ ಕೊಡುತ್ತಾ—

"ತಗೊಳ್ಳೇ, ಹೋರಿ ಮಾರಿದ ದುಡ್ಡು. ಮಗನ
ಮದುವೆಗೆ ಮಡಗು."

ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ನಂತರ, ಮತ್ತೆ ಅದನ್ನು-

"ಆ ಗಂಟು ಕೊಡೆ, ಕಂದಾಯ ಕಟ್ಟಬೇಕು" ಎಂದು ಈಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಸ್ವಾರಸ್ಯವೆಂದರೆ ಇದೇ ರೀತಿಯ ನಡವಳಿಕೆ ಮುಸ್ಲಿಮರಲ್ಲೂ ಉಂಟು. ಅವರಲ್ಲಿ ಮದುವೆಯಾದ ನಂತರ ಐದು ಶುಕ್ರವಾರ ಗಂಡಿನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡುಗಳೇ ಸಿಹಿ ಅಡುಗೆ ಮಾಡಿ ಉಳಿದವರಿಗೆ ಊಟ ಹಾಕಬೇಕು. ಆಗಿನ ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಗಂಡ ಹೆಂಡತಿ ಕೈಗೆ ದುಡ್ಡು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಆಕೆ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯಲ್ಲಿಡುತ್ತಾಳೆ. ನಂತರ ಗಂಡ ಅದನ್ನು 'ವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕೋಗುತ್ತೇನೆ, ಕೊಡು'-ಎಂದು ಈಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. (ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲೂ ನಾವಿದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು)

ಮುಸ್ಲಿಮರಲ್ಲಿ ಲಗ್ನದ ಹಿಂದಿನ ರಾತ್ರಿ ನಡೆಯುವ ಅನೇಕ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪೂರಿಶಾಸ್ತ್ರವೂ ಒಂದು. ಹೆಣ್ಣಿನ ಕಡೆಯವರು ಈ ಶಾಸ್ತ್ರ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಭಾವ ಮೈದ ಕೊಟ್ಟ ಎಂಟಾಣೆಯಿಂದ ಗಂಡು ಪೂರಿಗಳನ್ನು ಪುಡಿಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಹೆಣ್ಣಿನವರು ಆತನ ಕೈಮೇಲೆ ಹಾಲು ತುಪ್ಪ ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ನಂತರ ಭಾವಮೈದ ಅದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಕಲೆಸಿ ಗಂಡಿಗೆ ತಿನ್ನಿಸುವುದೂ ಆತ ಬೆರಳು ಕಚ್ಚುವುದೂ ಉಂಟು. ನಂತರ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಮಾಡಿದ ಪಾಯಸವನ್ನು ಒಂದು ತಟ್ಟೆಗೆ ಸುರಿದು ಅದರ ಮೇಲೆ ಕೆಂಪು ನೂಲನ್ನು ಸುರಳಿಯಾಗಿ ಇಟ್ಟು ದಾರ ಕಾಣದ ಹಾಗೆ ಮೇಲೆ ಮಲ್ಲಿಗೆ ಹೂ ಚುಚ್ಚುತ್ತಾರೆ. ½ ಕೊಬ್ಬರಿ ಗಿಟುಕಿಗೆ ತುಪ್ಪ ತುಂಬಿ ಅದನ್ನು ದಾರದ ತುದಿಯಲ್ಲಿಡುತ್ತಾರೆ. ಗಂಡು ಆ ಕೆಂಪು ನೂಲಿನ ತುದಿಯನ್ನು ಒಂದೇ ಬಾರಿಗೆ ಗುರ್ತಿಸಿ ಕೈಬೆರಳಲ್ಲಿಡಿದು ಎತ್ತಬೇಕು. ಇದೊಂದು ಪಂದ್ಯವಿದ್ದಂತೆ. ಗಂಡು ಹೀಗೆ ಕೈ ಇಟ್ಟಾಗ ಭಾವಮೈದ ಹೂವಿನ ಕೋಲಿನಿಂದ ಆತನ ಕೈ ಮೇಲೆ ಹೊಡೆಯುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಬೆರಳು ಕಚ್ಚುವ, ಹೂವಿನ ಕೋಲಿನಿಂದ ಹೊಡೆಯುವ ಕೆಲವು ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಮಾರವಾಡಿಗಳ ಮದುವೆಯಲ್ಲೂ ಇದ್ದಂತಿವೆ.

ಇನ್ನು ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಅರಿಸಿನ ಇಡುವುದು, ಗಂಧ ಹಚ್ಚುವುದು, ಬಾಸಿಂಗ ಕಟ್ಟುವುದು, ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ತಾಳಿ ಕಟ್ಟುವುದು, ಮಂಗಳ ದ್ರವ್ಯಗಳನ್ನು ಹೆಣ್ಣು-ಗಂಡುಗಳ ಕೈಲಿ, ಮುತ್ತೈದೆಯರ ಕೈಲಿ ಶರಣೆನ್ನಿಸುವುದು, ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಆಗಾಗ ಎಲೆ-ಅಡಿಕೆ ಹಂಚುವುದು, ಸೋಬಾನೆ ಪದಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದು, ಬೀಗರನ್ನು

ಜರೆಯುವುದು–ಹೀಗೆ ಇನ್ನೂ ಎಷ್ಟೋ ಹೋಲಿಕೆಗಳು ನಮಗೂ ಮುಸ್ಲಿಮರ ಮದುವೆಗೂ ಇವೆ.

III

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ತಿಳಿದಾದ ಮೇಲೆ ಮುಸ್ಲಿಮರ ಮದುವೆ ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿ ವಧುವಿಗೆ ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗಿನ ಮಾನ್ಯತೆ ಇದೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಗುರ್ತಿಸಬಹುದು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ :

(೧) ಮದುವೆ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ದಿನ ಇರುವಾಗಲೇ ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಮನೆ ಕೆಲಸ ಬಿಡಿಸುತ್ತಾರಷ್ಟೇ. ಇದು ಹೊರ ನೋಟಕ್ಕೆ ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಒಂದಷ್ಟು ದಿನ ಪೂರ್ಣ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಕೊಡುವ ಯೋಜನೆ ಎನಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆಕೆ ತಲೆ ಬಾಚಬಾರದು, ಎಣ್ಣೆ ಹಾಕಬಾರದು, ಚೆನ್ನಾಗಿರುವ ಬಟ್ಟೆ ಉಡಬಾರದು, ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಹೊರಗೆಲ್ಲೂ ಬರಲೂಬಾರದು! ಮನೆಯ ಒಂದು ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವುದಷ್ಟೇ ಆಕೆಯ ಕೆಲಸ. ಇದು ಒಂದು ರೀತಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗಿನ 'ಬಂಧನ' ಆಗುವುದಿಲ್ಲವೆ ? ತಲೆಯನ್ನೂ ಬಾಚದೆ ವಾರಪರ್ಯಂತ ಒಂದು ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ಕೂರುವುದು ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ದೈಹಿಕ ಮಾನಸಿಕ ಹಿಂಸೆ ಆಗುವುದಿಲ್ಲವೆ ? ಆದರೆ–

(೨) ಹಿಂದೂಗಳಲ್ಲಿಲ್ಲದ, ಮುಸ್ಲಿಂ ಧಾರ್ಮಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿರುವ ಒಂದು ವಿಧಿಯಂತೂ ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹ; ಅಭಿನಂದನೀಯ. ಅದೆಂದರೆ–ಲಗ್ನದ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಮೊದಲು "ಈ ವಿವಾಹ ನಿನಗೆ ಸಮ್ಮತವೆ" ? ಎಂದು ಐವರು ಕುಲ ಪ್ರಮುಖರು ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಕೇಳುವುದು; ದಾಖಲೆ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಆಕೆಯ ಸಹಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು. ಆಕೆಗೆ ಒಪ್ಪಿಗೆ ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಮದುವೆ ನಡೆಯದು. ಬಾಳ ಸಂಗಾತಿಯ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಆಕೆಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೂ ಸೂಕ್ತ ಪ್ರಾತಿನಿಧ್ಯ ಕೊಟ್ಟು ಬಲವಂತದ ಮದುವೆಗಳನ್ನು ತಡೆಗಟ್ಟುವುದು ಇದರ ಉದ್ದೇಶವಿರಬಹುದು. ಇದೊಂದು ಆರೋಗ್ಯಕಾರಿ ಧೋರಣೆ. ಇಂತಹದೇ ಪದ್ಧತಿ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ನರಲ್ಲೂ ಉಂಟು. ಅಲ್ಲೂ ವಧೂವರರು ಪಾದ್ರಿಯ, ಸಾರ್ವಜನಿಕರ ಮುಂದೆ ತಮ್ಮ ಇಷ್ಟಾನಿಷ್ಟಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ,—

ಮಹಿಳೆಗೆ ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಬೆಂಬಲ ಕೊಟ್ಟ ಮುಸ್ಲಿಂ ಧರ್ಮ ವಿವಾಹ ವಿಚ್ಛೇದನದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಆಕೆಗೆ ಕ್ಷಮಿಸಲಾರದ ಭಾರೀ ಅನ್ಯಾಯ ಮಾಡಿದೆ. ಅದು ನಿಜಕ್ಕೂ ಪುರುಷ ಪಕ್ಷಪಾತ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಮುಖಕ್ಕೊಡೆಯುವಂತಿದೆ. ಯಾವುದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಈ ಹೆಂಡತಿ ತನಗೆ ಬೇಡ ಎಂದಾಕ್ಷಣ ಆ ಗಂಡು ಮೂರು ಬಾರಿ 'ತಲಾಕ್' ಹೇಳಿಬಿಟ್ಟರೆ ಈ ಗಂಡ ಹೆಂಡತಿಯ ದಾಂಪತ್ಯ ಬಂಧ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಯಂತೆಯೇ ಕೊನೆಗೊಂಡ ಹಾಗೇ. ಹೀಗಾಗಿ ಒಂದು ಗಂಡು ಎಷ್ಟುಬೇಕಾದರೂ

ಹೆಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಮದುವೆ ಆಗಬಹುದು, ಬೇಡ ಅಂದಾಕ್ಷಣ ಬಿಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೆಣ್ಣಿಗಿಲ್ಲ. ಒಂದು ವೇಳೆ ತಲಾಕ್ ಕೊಟ್ಟ ಗಂಡ ಮತ್ತೆ ಯಾವುದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಆಕೆಯನ್ನು ವಿವಾಹವಾಗುವುದಾದರೆ ಆಕೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬನನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಿ, ಆತನೊಡನೆ ಒಂದು ರಾತ್ರಿ ಕಳೆದು, ನಂತರ ಆತನಿಂದಲೂ ತಲಾಕ್ ತೆಗೆದುಕೊಂಡ ಮೇಲೆಯೇ ಮೊದಲ ಗಂಡನನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಬಹುದಾದ ಗೋಳಿನ ಕತೆ ಆಕೆಯದು. (ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬಂದ ಹಾಗೆ 'ತಲಾಕ್', ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ; ಮಸೀದಿಯಲ್ಲಿ ಮೌಲ್ವಿಗಳ ಹತ್ತಿರವೇ ಹೇಳಿ ವಿಧಿವತ್ತಾಗಿ ಹೆಂಡತಿ ಬಿಡಬೇಕು ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಉಂಟು).

ಸಧ್ಯ, ಗಂಡನ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣಿನ ಹಕ್ಕು ಕಿತ್ತುಕೊಂಡ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟು ಸುಲಭವಾದ ವಿವಾಹ ವಿಚ್ಛೇದನವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಲ್ಲ ಎಂಬುದೊಂದೇ ಸಮಾಧಾನದ ಅಂಶ ಎನ್ನಬಹುದೆ?

IV

ಈಗಾಗಲೇ ನಾವು ಗಮನಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಹಿಂದೂ–ಮುಸ್ಲಿಮರ ವಿವಾಹ ವಿಧಿಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಭಿನ್ನತೆಗಳಿದ್ದ ಹಾಗೆ ಅನೇಕ ಸಾದೃಶಗಳೂ ಇವೆ. ಎರಡು ಭಿನ್ನ ಧರ್ಮ, ಜನಾಂಗದವರಲ್ಲಿ ಈ ಏಕರೀತಿಯ ಅಂಶಗಳು ಉಂಟಾದದ್ದು ಹೇಗೆ? ಎಲ್ಲಿ? ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ವಿವಾಹದ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿ ವಿಧಾನಗಳೆಲ್ಲವೂ ಮಹಮದ್ ಪೈಗಂಬರರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವರಿಂದಲೇ ರೂಪುಗೊಂಡವು. ಧರ್ಮ ಗ್ರಂಥಗಳ ನಿರ್ದೇಶನಗಳ ಮೇರೆಗೇ[7] ಅವರ ಈ ಎಲ್ಲಾ ವಿಧಿಕ್ರಿಯೆಗಳೂ ನಡೆಯಬೇಕು; ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ. ಹಾಗೆಂದಾಗ ಪಾಕಿಸ್ತಾನ, ದೂರದ ಅರಬ್‌ಸ್ತಾನಗಳಲ್ಲೂ ಹೀಗೆಯೇ ನಡೆಯಬೇಕು. ನಡೆಯುತ್ತಿವೆಯೆ? (ಏಕೆಂದರೆ ಮುಸ್ಲಿಂ ಧರ್ಮದ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳು ತುಂಬಾ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾದುವು) ಕೆಲವೊಂದು ವಿಧಿವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹಿಂದೂಗಳಲ್ಲಿನ ಹಾಗೆಯೇ ಅವರಲ್ಲೂ ಇದ್ದರೆ ಆಗ ಪ್ರಪಂಚದ ಎರಡು ಬೇರೆ ದೇಶ, ಧರ್ಮಗಳಲ್ಲಿನ ಸಮಾನವಾದ ಅಂಶಗಳು ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಈ ರೀತಿಯ ಸಮಾನಾಂಶಗಳು ಅಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರದಿದ್ದರೆ ಅವು ಸ್ಥಳೀಯ ಜನಾಂಗದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಾಗಿ ಸ್ವೀಕೃತವಾದವು ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲವೇ ಸ್ಥಳೀಯ ಮುಸ್ಲಿಮರು ಹಿಂದೊಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂಗಳೇ ಆಗಿದ್ದವರಾದ್ದರಿಂದ ಇವು ಅವರ ಆಗಿನ ಪದ್ಧತಿಗಳ ಪಳೆಯುಳಿಕೆಗಳು ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ನನಗಂತೂ ಈ ಕೊನೆಯ ಊಹೆಯೇ ಸರಿ ಎನಿಸುತ್ತಿದೆ. ಆದರೂ ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಅಭ್ಯಾಸ ಮುಂದುವರೆಯಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಅನುಬಂಧ :

ಮುಸ್ಲಿಮರ ಮದುವೆ ಹಾಡುಗಳು ; ವಿನೋದ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ.

ಮುಸ್ಲಿಮರ ಮದುವೆಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಂದು ವಿನೋದ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ನಡೆಯುವುದೂ ಉಂಟು.

ವೀಳ್ಯದಶಾಸ್ತ್ರದ ದಿನ ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಹಲ್ಲಿಟ್ಟು ಪಟ್ಟಲು ಗಂಡಿನ ಕಡೆಯವರು ಬಂದಾಗ ಆ ಮುತ್ತೈದೆಯರಿಗೆ ಹೆಣ್ಣಿನ ಕಡೆಯವರು ತಲೆಗೆ ಎಣ್ಣೆ ಹಾಕಿ, ಬಾಚಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಬಾಚುವಾಗ "ಅಯ್ಯೋ ನಮ್ಮ ಬೀಗರ ತಲೇಲಿ ಎಷ್ಟೊಂದು ಹೇನು, ಸೀರು"! ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾ ನಗಾಡುತ್ತಾರೆ. ಮಡಿಕೆಒಡಿಗೆ ಸುಣ್ಣ ಬಳಿದು "ಈ ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿ ನಿಮ್ಮ ಜೈತಲೆ ಚನ್ನಾಗಿದೆಯೇನೋ"! ಎಂದು ಮುಂದೆ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ.

ಬೀಗರಿಗೆ ಸಕ್ಕರೆ ಹಾಲಿನ ಶರಬತ್ತು (ಪನ್ನೀರು, ಏಲಕ್ಕಿ ಎಲ್ಲಾ ಹಾಕಿದ ಸುಗಂಧಯುಕ್ತ) ಕುಡಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಬದಲು ಅಕ್ಕಿ ತೊಳೆದ ನೀರಿಗೆ ಹಾಲು ಹಾಕಿ "ಶರಬತ್ತು ಕುಡೀರಿ" ಎಂದು ಕೊಡುವುದು, ಅವರು ವಿವೇಚಿಸದೆ ಕುಡಿದುಬಿಟ್ಟರೆ ನಗುವುದೂ ಉಂಟು.

ಕೊಬ್ಬರಿ ತುರಿ, ಸಕ್ಕರೆಯನ್ನು ಬೀಗರ ಬಾಯಿಗಿಟ್ಟು ತಿನ್ನಿಸಬೇಕು. ಅವರು "ನಾವೇ ತಿನ್ನುತ್ತೇವೆಂದರೂ" "ಬೇಡ ಬೇಡ ನೀವು ಬೀಗರು, ಕಷ್ಟ ಏಕೆ. ನಾವೇ ತಿನ್ನಿಸುತ್ತೇವೆ"– ಎಂದು ಬಾಯಿ ತೆರೆಸಿ, ಅವರಿಗೆ ಗೊತ್ತಾಗದ ಹಾಗೆ ಬೆರಳಿಗೆ ಸುತ್ತಿಕೊಂಡ ಕೆಂಪುದಾರವನ್ನು ಕೊಬ್ಬರಿ ತುರಿಯೊಂದಿಗೆ ಬಾಯಿಗಿಟ್ಟು ನಂತರ ದಾರ ಈಚೆ ಎಳೆಯುತ್ತಾ – "ಅಯ್ಯೋ ನಮ್ಮ ಬೀಗರಿಗೆ ಎಷ್ಟು ದಿನದಿಂದ ಊಟವಿಲ್ಲವೋ ಹಸಿದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಕರುಳೆಲ್ಲಾ ಈಚೆಗೆ ಬಂದೋ, ನೋಡಿ"! ಎಂದು ಕೀಟಲೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಗಂಡಿನವರೂ ತಮ್ಮ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಇವರಿಗೆ ಹೀಗೆ ಮಾಡಬಹುದು.

ಲಗ್ನ ಮುಗಿದಂದೇ ರಾತ್ರಿಗೆ ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡಿನ ಮನೆಗೆ ಹೋಗಬೇಕಲ್ಲವೆ! ಆಗ ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಹೊತ್ತುಕೊಂಡು ಹೋಗಬೇಕು! ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣಿನ ಕಡೆಯ ಕೆಲವರು ನಿಜವಾದ ವಧುವನ್ನು ಒಳಗೇ ಮರೆಸಿ, ಒಬ್ಬ ಗಂಡು ಹುಡುಗನಿಗೆ ಹೆಣ್ಣಿನ ಹಾಗೇ ಪೂರ್ಣ ವೇಷ ಹಾಕುತ್ತಾರೆ. ಹೊತ್ತುಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ಆತುರ, ಹುಮ್ಮಸ್ಸಿನ ವರಮಹಾಶಯ ಈ ಅಲಂಕೃತ 'ಕನ್ಯೆ'ಯನ್ನೇ ಹೊತ್ತುಕೊಂಡು ಹೋಗುವುದುಂಟು.

ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಮುಸ್ಲಿಮರಲ್ಲಿ ಬೀಗರನ್ನು ಜರೆಯುವ ಪದಗಳೂ ಉಂಟು. ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು-ಗಂಡಿಗೆ ಮುಖ ತೋರಿಸುವಾಗ ಬೀಗರನ್ನು ಜರೆಯುವ ಪದ ಇದು :

ಕೊಟಮಾರಿ ಸಂದಿತು ಕೈಸಿ ಮಿಲೀಮ
ಕಾಜುಲ್ಲಾ ಕಾ ಗರ್ಮ್ಯೋ ಕಲ್‌ಸೆ ಮ್ಯ ಬೋಲಿ
ಆಂಖ್ಯಾಬಿ ಪಾಳ್ಕೇಕೊ ಗಲ್ಲೀ ಮೆ ಮಿಲಿ
ಕೊಟಮಾರಿ ಸಂದಿತು ಕೈಸಿ ಮಿಲೀಮ
ತೇಲ್ ಲಗಾಗರ್ಮ್ಯೋ ಕಲ್‌ಸೆ ಮ್ಯ ಬೋಲಿ
ಜೀತ್ ರೆ ಬೀ ಚೋಡ್ಲೇಕೋ ಬಾಜಾರ್ ಮೆ ಮಿಲಿ
ಕೊಟಮಾರಿ ಸಂದಿತು ಕೈಸಿ ಮಿಲೀಮ
ಕಪಡೆ ಪೇನ್ ಲೇ ಗರ್ಮ್ಯೋ ಕಲ್‌ಸೆ ಮ್ಯ ಬೋಲಿ.
ಚಿಂದ್ಯ ಅಟ್ಯಾ ಲೇಕೋ ಗಲ್ಲೀ ಮೆ ಮಿಲಿ.

ಅರ್ಥ : ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಣ್ಣಪ್ಪು ಇಟ್ಕೋ ಅಂತ ನನ್ನಿಂದ ಹೇಳ್ದೆ
ನಿಂಬೇಹಣ್ಣ ನಂಗೆ ಕಣ್ಣು ತೆರಕೊಂಡು ನೀನು ಗಲ್ಲಿ ಒಳ್ಗೆ ಸಿಕ್ದೆ
ನೀನಿನ್ನೆಂಥ ಕೊಟಮಾರಿ ಬೀಗ್ತಿ !
ಎಣ್ಣೆ ಹಚ್ಚು ಅಂತ ನನ್ನಿಂದ ಹೇಳ್ದೆ
ತಲೆ ಕದರಿಕೊಂಡು ಸಂತೆ ಮೈದಾನದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ದೆ!
ನೀನೆಂಥ ಕೊಟಮಾರಿ ಬೀಗ್ತಿ!
ಬಟ್ಟೆ ಇಕ್ಕೋ ಅಂತ ನನ್ನಿಂದ ಹೇಳ್ದೆ
ಹರಕು ಚಿಂದಿ ಉಟ್ಕೊಂಡು ನೀನು ಗಲ್ಲೀಲಿ ಸಿಕ್ದೆ
ಎಂಥಾ ಕೊಟಮಾರಿ ಬೀಗ್ತಿ ನೀನು !

ಇನ್ನೊಂದು ಜರಿಯುವಾಗಿನ ಪದ—ಬೀಗರ ಬಾಯಿಗೆ ಕೊಬ್ಬರಿತುರಿ, ಸಕ್ಕರೆ ಗಸಗಸೆ ಇವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಬೆರೆಸಿ ಹಾಕುವಾಗಿನದು :

ಖಾವೊ ಸಂವಿನ್ ಚೋಬಾ
ಕಲ್ ಸಿ ಬುಕ್ಕಾ ತೋಬಾ
ಚೋಬೆ ಮೆ ಮಿಲ್ಯಾ ಬಲ್ಲರ್
ಸಂದಿನ್ಕು ಲೆಗ್ಗ ಗೊಲ್ಲರ್ !.

ಚೋಬಾ = ಕೊಬ್ಬರಿ
ಬಲ್ಲರ್ = ಅವರೆಕಾಳು

ಅರ್ಥ : ಬೀಗರ ಸಲುವಾಗಿ ನನ್ನಿಂದ ಇದನ್ನು ಮಾಡಿಟ್ಟಿದ್ದೆ. ಈ ಕೊಬ್ಬರಿ ಪುಡಿಯಲ್ಲಿ ಅವರೆಕಾಳು ಸಿಕ್ತು. ಇದನ್ನು ತಿನ್ನದಿದ್ದರೆ ನಿನ್ನನ್ನು ಗೊಲ್ಲರವನು ಹೊತ್ತುಕೊಂಡು ಹೋಗ್ತಾನೆ.

ಮದುವೆ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಸೋಬಾನೆ ಪದಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದುಂಟು. ಅಂತಹ ಕೆಲವು ಇಲ್ಲಿವೆ. ಈ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ 'ಹಸೆಪದ' ಒಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು-ಮಿಕ್ಕವನ್ನು ಯಾವಾಗ ಬೇಕಾದರೂ ಹಾಡಬಹುದು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಹೆಣ್ಣು ಮೈನೆರೆದಾಗ ಮಾತ್ರ ಹಾಡುವ ಪದ ಇದು :

ಬಿಸಮಿಲ್ಲ ಬೋಲ್ಕೋ ಹಾರಕಿನೋಮ (2 ಸಾರಿ)
ಅಲ್ಲ ರಾಸುರವಿ । ವೀಡದ ಮುರಷಾರದಿ
ಮ್ಯಸೀದ್ನೆ ಮುರ್ಕು ಜಾವ್ ಶಾಹೆ ಮರದಾನೆ ಅಲಿ (2)
ಬಿಸಮಿಲ್ಲ ಬೋಲ್ಕೋ ಗಜರೆ ಪಿನೋಮ (2)
ಅಲ್ಲ ರಾತುಲದಿ । ತೀರದ ಮುರಷರವಿ
ಮ್ಯಸೀದ್ನೆ ಮುರುಕು ಜಾವ್ ಶಾಹೆ ಮರದಾನೆ ಅಲಿ (2)
ಬಿಸಮಿಲ್ಲ ಬೋಲ್ಕೋ ಜೋಡೆ ಪಿನೋಮ (2)
ಅಲ್ಲ ರಾಸುಲದಿ । ಪೀಡದ ಮುರಪಾರದಿ
ಮಸೀದ್ನೆ ಮುರ್ಕು ಜಾವ್ ಶಾಹೆ ಮರದಾನೆ ಅಲಿ (2)
ಬಿಸಮಿಲ್ಲ ಬೋಲ್ಕೋ ಜೇವರ ಪಿನೋಮ (2)
ಅಲ್ಲ ರಾಸುಲದಿ । ಶೀರದ ಮುರಷರದಿ
ಮಸೀದ್ನೆ ಮುರುಕು ಜಾ ಶಾಹೆ ಮರದಾನೆ ಅಲಿ* (2)
ಬಿಸಿಮಿಲ್ಲ ಬೋಲ್ಕೋ ಸೆಹರೆ ಪಿನೋಮ (2)
ಅಲ್ಲ ರಾಸುಲದಿ । ಪೀಡದ ಮುರಪಾರವಿ
ಮ್ಯಸೀದ್ನೆ ಮುರ್ಕುಜಾನ್ ಶಾಹೆ ಮರದಾನೆ ಅಲಿ (2)*

ದೇವರ ಹೆಸರು ಹೇಳಿ ಈ ಹಾರವನ್ನು ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಹಾಕಿ. ಅದಕ್ಕೆ ಮತ ಸ್ಥಾಪಕರು, ಪಕೀರರು, ಮಸೀದಿಯಲ್ಲೂ ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ದೇವರ ಹೆಸರು ಹೇಳಿ ಹೂವಿನ ದಿಂಡನ್ನು ಕೈಗೆ ಕಟ್ಟಿರಿ. ಅದಕ್ಕೆ (ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ) ಎಲ್ಲರ ಒಪ್ಪಿಗೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಜೋಡೆ (ಬಳೆಗಳ ಮೇಲೆ ಹರಳೂ, ಮುತ್ತು, ಗಾಜಿನ ಮಣಿಗಳನ್ನು ಅರಗಿನಿಂದ ಸೇರಿಸಿ ಅಲಂಕರಿಸಿದ ಒಂದು ಆಭರಣ ವಿಶೇಷ, ಕಂಕಣ ಎನ್ನಬಹುದು) ಇದನ್ನೂ, ಜೇವರ (ಒಡವೆಗಳು) ಸೆಹರೆ (ಬಾಸಿಂಗ) ಇವನ್ನೂ ಮೇಲಿನ ಹಾಗೆ ಕಟ್ಟಿರಿ.

ಗಂಡಿನ ಕಡೆಯವರು ಹೆಣ್ಣಿನ ತಲೆ ಬಾಚಿ, ಹೂ ಮುಡಿಸಿ ಅಲಂಕಾರ ಮಾಡು ವಾಗ ಹೇಳುವ ಹಾಡು :

ನೊರಕೆ ತಬುಕಾಂಬನೆ ಬಟೊ ಇಲಾ ಚಿ ರಸಮಪಿ
ಅಪೋ ಬೀಬ್ಯಾ ಸಬ್ಜನೆ ಬ್ಯಸೀಕು ಚಿಕಸಲ್ಯಗಾನೆ (2)
ಅಪೋ ಬೀಬ್ಯಾ ಸಬ್ಜನೆ ಬ್ಯಸೀಕು ಜೋಡಾ ಪಿನಾನೆ
ದೇವ್ ಮುಬಾರಕ್ ಶಾದಿಯಾಜಿ
ಹರ ಮುಬಾರಕ್ ಶಾದಿಯಾ ॥†

ಅರ್ಥ : ಮುತ್ತೈದೆಯರೇ ಬನ್ನಿ, ಈ ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಗಂಧ ಹಚ್ಚೋಣ. ಸೀರೆ ಉಡಿಸೋಣ, ಬಳೆ ತೊಡಿಸೋಣ...ಈ ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಅಲಂಕಾರ ಮಾಡಿ ಮುತ್ತೈದೆ ಪದವನ್ನು ನೀಡೋಣ...

ಗಂಡಿನ ಕಡೆಯವರು ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಪಲ್ಲಿಟ್ಟು ಗಟ್ಟು ಅಲಂಕಾರ ಬಂದಿರಾಬ ಮಾಪಲು ಹೋದಾಗ ಹೆಣ್ಣು ಮದುಮಗಳಾಗಿ ತವರುಮನೆ ಬಿಡುವ ಕಾಲ

ದುಃಖದಿಂದ ಅವರಿಗೆ ತಲೆ ಕೊಡದೆ, ಕೈ ಕೊಡದೆ ಅಳುತ್ತಾ ಹಠಮಾಡುವುದುಂಟು. ಆಗಿನ ಹಾಡು :

ತೋತಾ ಅನಾರಿ ರಂಕೆ (2)
ಆವೆುಹೈ ಗುಲಾಬಿ ರಂಕೆ (2)
ಉಟೋ ನ ಮಜಿ ಲೋಗ (2)
ವರಿಯಾಂಕ ನೂರು ದೇಖೋ (2)
ರಸಮಾ ಕರಾನೆ ಗೈತೋ (2)
ಆತಾಂತ ಕಡಿಕೆ ರೋತಿ (2)
ಕೀ ರೋಲೆ ನಾದಂ ತೂ ಮೆ (2)
ಶಮಿಲಾಲ್ಕೆ ಘರುಕು ಜಾನೆ (2) ॥   ತೋತಾ...ದೇಖೋ ॥
ಮಂಜಾ ಬಿಠಾನೆ ಗೈತೋ (2)
ಗಲ್ಲೀಲ ಪಟಿಕೆ ರೋಲೆ (2)
ಕೀರೋಲೆ ನಾದಂತೂಮೆ
ಶಹರೇಕೆ ಘರುಕು ಜಾನೆ* (2)

ಅರ್ಥ:–ಗಿಣಿ ಬಣ್ಣದಂತೆ ಗಂಡಿದೆ, ಗುಲಾಬಿ ಬಣ್ಣದ ಹಾಗೆ ನೀನಿದ್ದೀ. ಸಭೇಲಿ ಕುಳಿತಿರೋ ಮುತ್ತೈದೆಯರೆಲ್ಲಾ ಎದ್ದು ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರ ಮಾಡಿ. ದೇವರನ್ನೇ ನೋಡಿದ ಹಾಗಾಗುತ್ತೆ. ಶಾಸ್ತ್ರ ಮಾಡಲು ಹೋದರೆ (ಹೆಣ್ಣು) ಕೈ ಹಿಡಿದು ಯಾಕೆ ಅಳುತ್ತೀ? ಅಳಬೇಡ ಮಗಳೇ. ಗಂಡನ ಮನೆಗೆ ಹೋಗಲು ಏಕೆ ಅಳುತ್ತೀ? ಗಿಣಿಯ ಬಣ್ಣದವರು ಅವರು ; ಗುಲಾಬಿ ಬಣ್ಣದವರು ನಾವು!

ಗಂಡಿನವರು ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಗಲ್ಸರ ಹಾಕುವಾಗಿನ ಹಾಡು :–

ಇಲಾಯಿ ಬಕುಶು ನಮಾಜ್ ಝುರುವತ್‌ಸು
ಸಭೀಕೆ ಸಬಕಾಂಸೆ ರಿಫಾಯಲ್ ಖುದರತ ಸೆ
ಸಲಾ ಧುಲಾವ್ ಮಂಜೀಮೆ ಅಬುರೋಶನ್ ಕಾವಮಾನ
ಪೀರ್ ಮುರುಷದ್ ಕು ಪೊ ಚುಕೆ ವಜಂಸೆ ಲೇ ಜಾನ
ಸತರಾ ದಿನ್ ಚೌಕಿ ವೋ ಅರಸ್ಕು ಬೀಟಾನ
ರೋಶನ್ ಕಾ ಸೂರಿಜ್ ಕು ಸವಾರೆ ದುಲವನ್ ಕು
ಅರಿಯಾರಂಗ್ ಮಂಡವೇ ಕಾ
ಪೀಲಾ ರಂಗ್ ಚಿಕ್ಸೇ ಕಾ
ಕಾಲಾರಂಗ್ ಪೋತು ಕಾ
ಲಾಲೀರಂಗ್ ಮೇನ್ ದಿಕಾ
ಸುಫೇದರಂಗ್ ಸಂದಲ್ ಕಾ
ಊದಾರಂಗ್ ಮೀಶೀಕ
ಇಸಬನದ್ರೀ ಕೀ ಪೂಡಿ

ಚಿಚಾನಿ ಮುಮಾನಿ ಮಿಲ್ಕೋ
ಉತಾರೆ ರತಬಲ್ ದೂರ್†

ಅರ್ಥ :–ಪೂಜೆ, ಪುನಸ್ಕಾರ, ನಮಾಜು ಮಾಡಿ ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಶುಭಾಶಯ ಕೋರು. ಗುರೂಪದೇಶಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಂಥ ಉಪದೇಶಗಳನ್ನೂ ನೀನು ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಕೋರು. ಸ್ನಾನಮಾಡಿ, ಎಣ್ಣೆ ಧೂಪಗಳನ್ನು ಹಚ್ಚಿ, ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಸಿಂಗರಿಸು. ಪ್ರಕಾಶಮಾನವಾದ ಕಳೆ ಆಕೆಗೆ ಬರಲಿ. ಮಹಮದ್ ಪೈಗಂಬರರು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಹಿರಿಯರ ಅನುಮತಿ ಪಡೆದೇ ನೀನು ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಮುಟ್ಟಿ ಅಲಂಕಾರ ಮಾಡು.

ಹಸಿರು ಬಣ್ಣ ಚಪ್ಪರದ್ದು ; ಹಳದಿ ಬಣ್ಣ ಅರಿಶಿನದ್ದು ; ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣ ಕರೇ ಮಣಿಯದ್ದು ; ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣ ಗೋರಂಟಿಯದ್ದು ; ಬಿಳೀ ಬಣ್ಣ ಗಂಧದ್ದು ; ನೀಲಿ ಬಣ್ಣ ಹಲ್ಲಿಟ್ಟಿನದು–ಈ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಒಂದರಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿ, ಚಿಕ್ಕಮ್ಮ ಮತ್ತು ಅತ್ತೆಯವರು ಸೇರಿ ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ನೀವಳಿಸಿ. ಆಗ ಹೆಣ್ಣಿನ ದರಿದ್ರತೆ ದೂರಾಗುತ್ತದೆ.

ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಅರಿಶಿನ ಇಡುವಾಗ ಇಲ್ಲವೇ ಬಸಗೆ ಹಾಕುವಾಗ ಹೇಳಬಹುದಾದ ಒಂದು ಪದ :–

ಬಾಲನ ಸೆ ಮಿಲನೆ ಹೋ ಜಾ
ಶರಿಮಾನೆ ಕಿ ದಿನ್ ಆಯೇ (2)
ಆ ಪಾತಮರಿ ಕುರಿಸಿ ಪೋ
ರೇಶೀಕೆ ನಜಾರೋಂ ಸೆ (2)
ರೇಶೀಕೆ ನಜಾರೋಂ ಸೆ ಪಾನೀಕೆ ನಾರೋಂಸೆ (2)
ಭೇಟ ರೋಲೆ ಹೈ ಪರದೇ ಮೇ
ಭವ ಬೈಟೇ ಹಿ ಮೂಫಿಲ್ಮೆ
ಮಾರೀಂ ಗೆ ಮೂಘರಸಯ್ಯಾ
ಉಡಜಾನೇ ಕಿ ದಿನ ಆಯೇ•

ಅರ್ಥ :–ಗಂಡನ ಹತ್ತಿರ ಕೂಡುವ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ನೀನು ನಾಚಬೇಡ. ಅಕ್ಕ, ನಿನ್ನ ಕುರ್ಚಿಯ ಮೇಲೆ ಮೆರುಗುವ ಧೂಳಿನ (ರೇಜ್) ಸಿಂಗಾರ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ. ನೀರಿನ ಅಲೆಗಳಂತೆ ಅದು ಮಿರುಗುತ್ತಿದೆ.

ಮಗಳು ಅಳುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ ಪರದೇಲಿ
ಮದಲಿಂಗ ಕುಳಿತಿದ್ದಾನೆ ಜನರ ಮಧ್ಯೆ
ನೀನು ಅಳುವುದನ್ನು ಕೇಳಿ ಗಂಡ ಹೊಡೆದರೆ
ನೀನು ಮುನಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಬೇಡ

ಮದುವೆಗೆ ಹೊರಡುವ ಮೊದಲು ಮುತ್ತೈದೆಯರು ಗಂಡಿಗೆ ಅರಿಶಿನ ಹಚ್ಚಿ ಹೂಹಾರ ಹಾಕುವಾಗ ಹೇಳುವ ಹಾಡು :–

ಗಲೇಮೆ ಹಾರಿ ಜಟುದಾಲೆ
ಮುಹಮ್ಮದುಯಾ ರಸೂ ಲಲ್ಲಾ ॥ಪ॥
ಊರು ಮಲಾಯುಕು ಬೆಗಸಾ ಭೇಜೆ
ಲಗಾವಮನಾದನು ನೌಶಾಕು ಗಲೇಮೆ ॥
ಊರು ಮಲಾಯುಕು ಪಾನಿ ಭೇಜೆ
ನಲಾವ್‌ನಾದನು ನೌಶಾಕು ॥ ಗಲೇಮೆ ॥
ಊರು ಮಲಾಯುಕು ಜೋಡಾಭೇಜೆ
ಪಿನಾವಮನಾದು ನೌಶಾಕು ॥ ಗಲೇಮೆ ॥
ಊರು ಮಲಾಯುಕು ಸೇರಾ ಭೇಜೆ
ಬಂದಾವ ನಾದನು ನೌಶಾಕು ॥ ಗಲೇಮೆ ॥

ಅರ್ಥ :– ಪೈಗಂಬರ್ ಅವರಿಂದ, ದೇವಗನ್ನೆಯರಿಂದ ಬಂದಿರುವ ಅರಿಸಿನವನ್ನು ಈ ಕನ್ನೆ ಹುಡುಗನಿಗೆ ಹಚ್ಚರಿ, ದೇವಗನ್ನೆಯರಿಂದ ಬಂದಿರುವ ನೀರಿನಿಂದ ಮದುಮಗನಿಗೆ ಸ್ನಾನ ಮಾಡಿಸಿ ; ದೇವಗನ್ನೆಯರಿಂದ ಬಂದಿರುವ ಬಟ್ಟೆಗಳನ್ನು ಈ ಮದಲಿಂಗನಿಗೆ ಉಡಿಸಿ ; ಮುತ್ತೈದೆಯರೆಲ್ಲಾ ಸೇರಿ ಈ ಮದಲಿಂಗನಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರ ಮಾಡಿ. ದೇವಗನ್ನೆಯರಿಂದ ಬಂದಿರುವ ಹೂವಿನ ಬಾಸಿಂಗವನ್ನು ಈ ಮದಲಿಂಗನಿಗೆ ಕಟ್ಟಿ ; ಪೈಗಂಬರರು ಬಂದು ಈ ಮದುಮಗನಿಗೆ ಹಾರ ಹಾಕುತ್ತಾರೆ.

ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡಿಗೆ ಅಕ್ಕಿಯಲ್ಲಿ ಹಸೆ ಬರೆದು, ಅದರ ಮೇಲೆ ಕುಳ್ಳಿರಿಸಿ ಶಾಸ್ತ್ರ ಮಾಡುವಾಗ ಹೇಳುವ ಪದ :—

ಬಿಸಮಿಲ್ಲಾ ಬಿಸಮಿಲ್ಲಾ
ಹರದಮ್ಮೃ ಬೋಲುಂಗಿ
ಸನಾಗೆ ಆ ಸೀಪಕ್ಕೆ
ಮೋತ್ಯಾ ಮ್ಯೆ ರೋಲುಂಗಿ
ಬಗೀಕು ಚಾವಲ್ಕಿ
ಚೌಬಹಿವ್ ಛಡಿಯಾಕಿ
ಚೌಕಿ ಪಾ ಆ ಬೈಠೋ
ಬಾಲೆ ಝಾಂ ಕಿ ಹಂಸ್
ಸುನ್ನೇಕಿ ಕಠೋರಿ
ತಿಲೇತಿಲ್ ಸವಾರಿ
ತಹತ್ ಪೋ ತುಮಾರಿ
ಮಂಜೇ ಮೆ ಹಮಾರಿ
ತಹತ್ ಪೋ ನಾರೋ ನಾ
ಬನೇಕೆ ಲೋಗ್ ಸುನ್ತಿ
ಸೇರೇಕೆ ಫೊಲುಡ್ತಿ
ಸುನಾರಿ ಘರ್ ಕಾ ಸುನ್ನ

ಮನಹರಿ ಘರ್ ಕಿ ಫೋತ್
ಸುವಾಗಿ ಭಡತ್ಯೆ ಬೀಬಿ
ಬರೀ ಜಬು ಮೇರಾತ್
ಅರಸ ಕಿ ತೇ...
ಲಾಂಜ ಮೆ...ಬಾಲಿಕಿ*

ಅರ್ಥ : ದೇವರ ನಾಮ ಹಾಡ್ತೀನಿ ಪ್ರತಿನಿತ್ಯವು. ನನ್ನ ನಾಲಿಗೆಯು ತುದಿಯಿಂದ ನನ್ನ ನಡತೆ ಎಷ್ಟು ಒಳ್ಳೆಯದಿದೆಯೋ ಅಷ್ಟೇ ಒಳ್ಳೆಯ ಮುತ್ತುಗಳನ್ನು ನಾನು ಆರಿಸ್ತೀನಿ.

'ತೆರ'ದ ಅಕ್ಕಿ ತಂದು ಚೌಕ ತುಂಬಿದ್ದೇನೆ; ಅವಲಕ್ಕೀದು. ಚೌಕದ ಮೇಲೆ ಬಂದು ಕುಳಿತಿದ್ದಾನೆ ಎಳೆಯ ವಯಸ್ಸಿನ ಮದಲಿಂಗ. ಚಿನ್ನದ ಬಟ್ಟಲನ್ನು ಎಳ್ಳಿನಂತೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಸಿಂಗರಿಸಿದಂತಿರುವ ನನ್ನ ಮಗಳು ಈ ವರೆಗೆ ನಮ್ಮವಳು; ಹಸೆ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತ ಮೇಲೆ ನಿಮ್ಮವಳು.

ಹಸೆ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತು ಅಳಬೇಡ, ಅತ್ತರೆ ಹೂವಿನ ಬಾಸಿಂಗದ ಹೂವೆಲ್ಲಾ ಹಾರಿ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಗಂಡಿನ ಕಡೆಯವರು ನಿನ್ನ ಧ್ವನಿ ಕೇಳುತ್ತಾರೆ!

ಅಕ್ಕಸಾಲಿಗನ ಚಿನ್ನ; ಮಣಿ ಜೋಗಿಗಳ ಮನೆಯ ಕರಿಮಣಿ: ನಿನಗೆ ಮುತ್ತೈದೆತನ ಬರುತ್ತದೆ–ತುಂಬಿದ ಗುರುವಾರದ ದಿವಸ.

ವಧೂವರರಿಗೆ 'ಎಣ್ಣೆ ಶಾಸ್ತ್ರ' ಮಾಡುವಾಗಿನ ಹಾಡು :–

ಅರಸಾನ ಲೋಮಾ ಬರಸಾನ ಲೋಮಾ
ಸರಸಾಕ ತೇಲಿ ಭಡೋಮಾ
ಓ ಕೋಂಸು ವಾಗಿನೆ (2)
ಹಜರತ್ ಬೀಬಿ ಸುವಾಗಿನ್ ॥ ಅರಸಾನ......॥
ಓ ಕೋಂಸು ವಾಗಿನೆ ಓ ಕೋಂಸು ವಾಗಿನೆ
ಮಾಬೂಬ್ ಜೀವಿ ಸುವಾಗಿನ್ ॥ ಅರಸಾನ......॥*

ಅರ್ಥ :– ವರ್ಷವೆಲ್ಲಾ ಹಾಕುವ ಎಣ್ಣೆಯನ್ನೆಲ್ಲಾ ಇಂದು ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಹಚ್ಚಿರಿ. ಪೈಗಂಬರರ ಮಗಳಂಥ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಮುತ್ತೈದೆಯನ್ನು (ಆಕೆ ಮುತ್ತೈದೆಯಾಗಿಯೇ ಸತ್ತಿದ್ದು; ಅವಳಿಂದಲೇ ಈ ಎಲ್ಲ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಬಂದವಂತೆ) ಕರೆಸಿ ಎಣ್ಣೆ ಹಚ್ಚಿಸಿರಿ.

(ಟಿಪ್ಪಣಿ : ಅರಸ=ಕೊಬ್ಬರಿ ಎಣ್ಣೆ, ಹರಳೆಣ್ಣೆ, ಬೇವಿನ ಎಣ್ಣೆ, ಹೊಂಗೆ ಎಣ್ಣೆ, ಕುಸುಂಬಿ ಎಣ್ಣೆ, ಚಿಟ್ಟೆಳ್ಳು ದುಚ್ಚೆಳ್ಳು, ಕಜ್ಜೆಕಾಯಿ, ಇಪ್ಪೆ–ಈ 9 ತರಹದ ಎಣ್ಣೆಗಳನ್ನು ಬೆರೆಸಿದ ಎಣ್ಣೆ ; ಸರಸ=ಸುಗಂಧ ಪರಿಮಳದ ಎಣ್ಣೆ).

ಗಂಡಿಗೆ ಆಕೆಯು ತಂಗಿ ಹೂವಿನ ಬಾಸಿಂಗ ಕಟ್ಟುವಾಗ (ಆಕೆ) ಹೇಳುವ ಪದ

ಫೂಲ್ ಖಿಲ್‌ಗಯು ಸಾರೆ ಸೆಹರೇಕೆ
ಜಬ್ ಆಯಾ ಮು ಭಾಯಿ ಮೇರಾ ಧೂಲಾ ಬನ್ಕೆ
ಕ್ಯಾ ನೂರುಕ ಚಿಗಸಾ ಆಯಾ (2)
ಪಾಂಚೋ ಬೀಬ್ಯಾ ಮಿಲ್ಕೆ ಲಗಾಯೆ
ಚಿಗ್ಸಾ ಲಗಾಕೆ ಸಿಂಗಾರ ಬನಕೆ
ಜಬ್ ಆಯಾ ಮು ಭಾಮಿ ಮೇರಾ ಧೂಲ್ ಬನ್ಕೆ (2)
ಕ್ಯಾ ನೂರು ಕ ಪಾನಿ ಆಯಾ
ಪಾಂಚೋ ಬೀಬ್ಯಾ ಮಿಲ್ಕೆಸಲಾಯಿ
ಪಾನಿ ನಲಾಕೆ ಸಿಂಗಾರ ಬನಕೆ
ಜಬ್ ಆಯಾ ಮು ಭಾಯಿ ಮೇರಾ ಧೂಲ್ ಬನಕೆ ।। ಫೂಲ್ ।।
ಕ್ಯಾ ನೂರುಕ ಜೋಡಾ ಆಯಾ
ಪಾಂಚು ಬೀಬ್ಯಾ ಮಿಲ್ಕೆ ಪಿನಾಯೆ
ಜೋಡಾ ಪಿನಾಕೆ ಸಿಂಗಾರ ಬನೆಕೆ
ಜಬ್ ಆಯಾಮು ಭಾಯಿ ಮೇರಾ ಧೂಲ್ ಬನೆಕೆ ।। ಫೂಲ್ ।।

ಅರ್ಥ :- ಹೂವು ಎಲ್ಲಾ ಅರಳಿತು, ಈ ಹೂವಿನ ಬಾಸಿಂಗದ್ದು ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನನ್ನಣ್ಣ ಮದಲಿಂಗನಾಗಿ ಬಂದ !

ಹೊಳೆಯುವಂಥ ಗಂಧ ಬಂತು ; ಐದು ಜನ
ಮುತ್ತೈದೇರು ಸೇರಿ ಅವನಿಗೆ ಹಚ್ಚಿ.
ಅರಿಸಿನ ಹಚ್ಚಿ ಸಿಂಗಾರ ಮಾಡಿ ; ಆವಾಗ
ಬಂದ ನನ್ನಣ್ಣ ಮದಲಿಂಗನಾಗಿ !
ಹೊಳೆಯುವಂಥ ನೀರು ಬಂತು ;
ಐದು ಜನ ಮುತ್ತೈದೇರು ಸೇರಿ ಸ್ನಾನ ಮಾಡಿಸಿ.
ಸ್ನಾನ ಮಾಡಿ ಬಂದ ನನ್ನಣ್ಣ ಮದಲಿಂಗನಾಗಿ !
ಹೊಳೆಯುವಂಥ ವಸ್ತ್ರಗಳೆಲ್ಲಾ ಬಂತು ;
ಇವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ನನ್ನಣ್ಣ
ಮದಲಿಂಗನಾಗಿ...!...!

ಹೆಣ್ಣೊಪ್ಪಿಸುವಾಗ (ಜುಲ್ವಾ) ಹೇಳುವ ಹಾಡು :

ಐಸಾ ಸೋ ಆಯಿ
ಮುಂಡಿ ವಾಚ ವಾಯಿ
ಕಾತುನೆ ಜನ್ನತ್ಕಾ ತಕ್ತ್‌ಸವಾರಿ ।।
ಆಸ್ಮಾನಿ ಪರದೇ ಮೆ ರಂಗಿನ್ ಬಿಚಾಯಿ
ಏ ಜುಲ್ಪ್ ಕಿಂಕಾ ಕಾತೂನೆ ಜನ್ನತೆ ಹಜರತಲೀಕಾ
ಅಂಬರ್ ವೋ ಅನವರ್‌ಸೆ ಗಜರಾ ಫೂಲೋಂಕ್

ಸುರುಮಾಲು ಸಂದಲ್ ಮೀಸಿ ಔರ್ ಮಿಸಿರಿ
ಜಂಕಾ ಹೆ ಮಂಡ್ವೆ ಮೆ ತೇಲಿ ಇತರ್ ಕಾ
ಹೇ ಜುಲ್ವಾ ಕಿಂಕಾ ಕಾತು ನೆ
ಜನ್ನಾತೆ ಹಜರತ್ ಅಲೀ ಕಾ
ಐನಾವೋ ಅನ್ವರ್ ಸೆ ಐನಾ ಮಂಗಾಯಿ
ಧೂಲಾ ಔರ್ ದುಲಹನ್ ಕಿ ಸೂರ ದಿಕಾಯಿ
ಹೇ ಜುಲ್ವಾ ಕಿಂಕಾ ಕಾತುನೆ ಜನ್ನತೆ ಹಜರತ್ ಅಲೀಕ
ಮಜಲಿಸ್ಮೆ ಬಾಟೀ ಹೈ ಜಾವಲ್ಕೆ ದಾನೆ
ದೇನಾ ಮುಬಾರಕ್ ಚೋಡಾ ಹೈ ಶರೀಕ ॥ ಹೇಜುಲ್ವಾ ॥
ಲಾ ಹಿ ಲಾ ಹಿಲ್ಲಲ್ಲಾ ಮಹಮದ್ ರಸೂಲಿಲ್ಲ ॥

ಅರ್ಥ : ಮಹಮದ್ ಪೈಗಂಬರರ ಸಿಂಹಾಸನ ಹೇಗೆ ಅಲಂಕೃತವಾಗಿತ್ತೋ ಹಾಗೆ ನಾನು ಚಪ್ಪರವನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸಿದ್ದೇನೆ : ಆಕಾಶದಂಥ ಚಪ್ಪರದಲ್ಲಿ ನಕ್ಷತ್ರಗಳಂತೆ ಮುತ್ತು ರತ್ನಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟಿದೆ. ಈ ಸೋಬಾನ ಯಾರದು ? ಮಹಮದ್ ಪೈಗಂಬರರ ಮಗಳ ಸೋಬಾನ. ಹಜರತ್ ಅಲೀ ಅವರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ನಿನಗೆ ಸೋಬಾನ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ. ಸ್ವರ್ಗದಿಂದ ಹೂ, ಗಂಧ, ಪುಷ್ಪಗಳನ್ನು ನಿನಗಾಗಿ ತರಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಕಣ್ಕಪ್ಪು, ಸುರುಮಾ, ಹಲ್ಲಿಟ್ಟು, 'ಸೆಂಟು'–ಇವುಗಳ ಸುಗಂಧ ಚಪ್ಪರದಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಹರಡಿದೆ. ಇವುಗಳಿಂದ ನಿಮ್ಮನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸುತ್ತೇನೆ. ಸೋಬಾನ ಪೈಗಂಬರರ ಮಗಳ ಸೋಬಾನ.

ಕನ್ನಡಿಯನ್ನು ಸ್ವಾಮಿಯಿಂದ ತರಿಸಿ, ಹೆಣ್ಣುಗಂಡಿನ
ಮುಖ ತೋರಿಸಿದ್ದೀನಿ. ನೆರೆದವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಅಕ್ಷತೆ
ಕೊಟ್ಟಿದ್ದೀನಿ. ಅವರೆಲ್ಲಾ ನಿಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಹಾಕು
ತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಜನ್ಮ ಜನ್ಮಾಂತರದವರೆಗೂ ನೀವು
ಹೀಗೇ ಗಂಡಹೆಂಡಿರಾಗಿ ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ಬಾಳಿ.

ಹೆಣ್ಣು ಒಪ್ಪಿಸುವಾಗಿನ ಇನ್ನೊಂದು ಹಾಡು :–

ಬಾ ಬಾ ಮೈಕಹಿತೀತಿ ಶಾದೀ ಬಿ ಹೋನಾ
ತೇರೀಮಾಂಗು ಬಾರೀಕು ರೇಜಿ ಸಜಾನಾ (2)
ಅಬಿ ಹೋ ಜಾಯೇಗಿ ಮೈ ಬಂಬಾಯ್ ರವಾನ (2)
ಬಾಬಾ ಮೈ ಕಹಿತೀತಿ ಶಾದೀ ಬಿ ಹೋನಾ (2)
ತೆರೆಹೊ ಠಾಂಬಾರೀಕ್ ಲಾಲಿ ಸಜಾನ (2)
ನೌಶೋಜೀ ದೇಖೆ ತೋ ಬಿಲ್‌ಖುಲ್ ದಿವಾನ
ಖಾತೈಸೋ ದೇಖೋಮ ದೇಡ್ ಸೆರಕ ಖಾನಾ
ಬಡೀ ನಾಜುಕ್ ಬಚ್ಚೀಕು ದೇಖರ್ ನಿಭಾನಾ ॥*

ಅರ್ಥ : "ತಂದೆ ನನಗೆ ಮದುವೆ ಮಾಡು"
"ನಿನ್ನ ಬೈತಲೆಗೆ ಚಿಮ್ಕಿ ಮತ್ತು ಸಿಂಧೂರದಿಂದ ಅಲಂಕರಿಸುತ್ತೇನೆ"
"ಈ ಕ್ಷಣದಲ್ಲೇ ನಾನು ಬಂಬಾಯಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತೇನೆ"

"ನಿನ್ನ ತೆಳುವಾದ ತುಟಿಗಳಿಗೆ ಬಣ್ಣದಿಂದ ಅಲಂಕರಿಸಿದರೂ ಫಲವೇನು ? ನಿನ್ನ ಗಂಡ ತುಂಬಾ ಪೆದ್ದ. ಒಂದೂವರೆ ಸೇರು ಅಕ್ಕಿ ಅನ್ನ ಉಣ್ಣುತ್ತಾನೆ. ಈ ತುಂಬಾ ನಾಜೂಕಾದ ಮಗಳನ್ನು ನೀವು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಾಳಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಬೇಕು."
(–ಎಂದು ಹೆಣ್ಣಿನ ಅಕ್ಕತಂಗಿಯರು ಆಕೆಯ ಅತ್ತೆಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ)

ಗಂಡಿನ ಸೋದರಿ ಬಾಗಿಲು ತಡೆದು ಹೆಣ್ಣು ಕೇಳುವಾಗ:–

ಬೇಟಿ ದೇತೊಂಬಾನ್ ಬೇಟ ದೇತೋಂಬಾನ್
ಖೇಲೋಜಿ ಬಾನ್ ಸರವಾರು
ಬೇಟಿನಖೋ ಬೈ ಬೇಟನಖೋ ಬೈ
ನೈ ಖೇಲ್ಕಿ ಸರವಾರಿ ॥
ಬೇಟಿ ನಖೋ ಬಾಂನ್
ಬೇಟಿ ನಖೋ ಬಾಂನ್
ಖೇಲಜಿ ಬಾನ್ ಸರವಾರು
ಬೇಟಿ ದೇತೋಂ ಬೈ ಬೇಟ ದೇತೊಂ ಬೈ
ಖೇಲಜಿ ಬೈ ಸರುವಾರು ॥*

ಐದು ಶುಕ್ರವಾರಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೇ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಸಗೆ ಹಾಕಿದಾಗ ಹೇಳುವ ಹಾಡು :–

ದೇಖಿ ತೊ ಬಂಬಾಯಿ ಶಹರ್‌ಮೆ
ಯೆಹಿಯಾ ರಸಮ್ಯಾರಿ ॥ ಪಲ್ಲವಿ ॥
ಆತೊಂಕೊ ಮೇಂದಿಲಗ್ಯೆತಿ
ಹಾತೇಲ್ಕಾ ತಾರೆ ಚುಡ್ಯೆತಿ
ನಾಕೊನಾ ಲಾಲಿ ಲಗ್ಯೆತಿ
ಯೆಹಿಯಾ ರಸಮಾರಿ ॥ ದೇಖಿತೊ ॥
ಮಾಂಗ ಮೆ ಮೋತಿದ ರೀತಿ
ಪಟ್ಯಂಕು ಪಿನ್ನ ಲಗ್ಯೆತಿ
ಚೋಟಿ ಕು ರಿಬನ್‌ದ ಲೀತಿ
ಯೆಹಿಯಾ ರಸಮಾರಿ ॥ ದೇಖಿತೊ...॥
ನಾಕುಮೆ ಬಂಬಾಯ್ ಕ ತಾರ
ಗಲ್ಲೆಮೆ ಮೊಹಿನ್ಮಾಲ
ಕಾನೊಮೆ ಸುನ್ನೇಕೊ ಜುಂಕಿ
ಯಹಿಯಾ ರಸಮಾರಿ ॥ ದೇಖಿತೊ ॥

ಅರ್ಥ : ಬೊಂಬಾಯ್ ನಗರದಲ್ಲೂ 'ಇದೇ ನಮ್ಮ ಹೆಣ್ಣು' ಎಂದು ಸುಲಭವಾಗಿ ಗುರ್ತು ಹಿಡಿಯಬಹುದು : ಅಂಗೈಗೆ ಮೋಂದಿ (ಗೋರಂಟಿ) ಹಚ್ಚಿ ನಕ್ಷತ್ರಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿದೆ ; ಉಗುರಿಗೆ ಉಗುರು ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚಿದೆ. ಬೈತಲೆಯಲ್ಲಿ ಮುತ್ತನ್ನು ಸುರಿದಿದೆ ; ಜಡೆಗೆ ಪಿನ್ನು ಹಾಕಿದೆ, ಜಡೆ ತುದಿಗೆ ಟೇಪು ಹಾಕಿದೆ. ಮೂಗಲ್ಲಿ ಬೊಂಬಾಯ್ ಮೂಗುತಿ ; ಕತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಮೋಹನ್ (ಚಿನ್ನದ ಒಂದು ಒಡವೆ) ಹಾಕಿದೆ. ಕಿವಿಯಲ್ಲಿ ಚಿನ್ನದ ಜುಮ್ಕಿ ಹಾಕಿದೆ !

ಒಸಗೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ಹಾಡು :

ಹಮಾರೆ ಹಬೀಬೆ
ಖುದಾ ಕಂ ಲಿವಾಲೆ
ಇದರ್ ದೇಖಿ ಅಜು
ಉದರ್ ದೇಖಿ ಸಿಡಿಯಾ
ವಜು ಕಾತರೀಕಾ
ಖುದಾ ಕಂ ಲಿವಾಲೆ ॥ ಹಮಾರೆ ॥
ಇದರ್ ದೇಖಿ ಮಾಜೀದ್
ಉದರ್ ದೇಖಿ ಮೆಂಬರ್
ಅಜಾ ಕಾತರೀ ಕಾ
ದಿಕಾ ಕಂ ಲಿವಾಲೆ ॥ ಹಮಾರೆ ॥†

ಅರ್ಥ : ಓ ! ನನ್ನ ಗುರುಗಳೆ, ಈ ಕಡೆ ನೋಡಿದರೆ ದೇವಸ್ಥಾನ. ಆ ಕಡೆ ನೋಡಿದರೆ ಗರ್ಭಗುಡಿ. ಇವುಗಳ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ರೀತಿಯನ್ನು ನನಗೆ ತಿಳಿಸಿಕೊಡಿ. ಓ ! ನನ್ನ ಗುರುಗಳೆ, ಈ ಕಡೆ ನೋಡಿದರೆ ಮಸೀದಿ. ಆ ಕಡೆ ನೋಡಿದರೆ ಜಗಲಿ. ಜಗಲಿ ಮೇಲೆ ನಿಂತು ಅಲ್ಲಾ ಕೂಗುವುದರ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ರೀತಿಗಳನ್ನು ನನಗೆ ತಿಳಿಸಿಕೊಡಿ. ನನಗೆ ಏನೂ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ನಮಾಜು ಮಾಡುವುದು, ಖುರಾನ್ ಓದುವುದು, ಸಂಧ್ಯಾವಂದನೆ ಮಾಡುವುದು, ಮಸೀದಿಗೆ ಹೋಗುವ ದಾರಿ–ಎಲ್ಲಾ ನೀವೇ ತೋರಿಸಿಕೊಡಿ—ಎಂದು ಹೆಣ್ಣು ದೇವರಲ್ಲಿ ಮೊರೆ ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ.

ಹೆಣ್ಣು-ಗಂಡಿಗೆ ಊಟ ಮಾಡಿಸುವಾಗ (ಬಿಡದಿ ಮನೆಯಲ್ಲಿ) ಹಾಡುವ ಹಾಡು :

ಪಂಖಾ ಜೋಲಗೆ ಲೈಲಾ
ಮುಜೆ ಘರ್ ಮೆ ಸತಾತೀ
ಪಾನುಮ ಬಿಡಿ ತೇರೇಲಿಯೇ
ಚಾವಲ್ಮಂಗಾಯಿ ಕಿಚಡಿ ಪಕಾಯಿ
ತೇರೇಲಿಯೇ ತೇರೇಲಿಯೇ
ಜೋ ಕಿಚಡಿ ಹಾತ್ ಮೆ ಲೇಕೇ

ಮುಜೆ ಲೈಲಾ ಖಲಾತಿ
ಗೋಶು ಮುಂಗಾಯಿ ಕುರುಮ ಪ ಖಾಯಿ
ತೇರೇಲಿಯೇ ತೇರೇಲಿಯೇ
ಜೋ ಕುರುಮಾ ಹಾತ್ ಮೆ ಲೇಕೇ
ಮುಜೆ ಲೈಲಾ ಖಲಾತಿ*

ಅರ್ಥ (ಗಂಡು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ) : ಸೆಕೆ ಆಗುತ್ತೆ ಗಾಳಿ ಬೀಸು.
ಬೀಡಾ ಮಾಡಿ ನನಗೆ ತಿನ್ನಿಸು.
ಅಕ್ಕಿ ತರಿಸಿ ಕಿಚಡಿ ಮಾಡಿ ನನ್ನ ಲೈಲಾ
ತನ್ನ ಕೈ ಮುಟ್ಟಿ ನನಗೆ ತಿನ್ನಿಸುತ್ತಾಳೆ.
ಮಾಂಸ ತಂದು ಕುರುಮಾ ಮಾಡಿ ನನ್ನ
ಲೈಲಾ ತನ್ನ ಕೈಯಿಂದ ನನಗೆ ತಿನ್ನಿಸುತ್ತಾಳೆ.

—ಈ ಸೋಬಾನೆ ಹಾಡುಗಳು ಭಾವಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ ಇಂಪು ಹಾಗೂ ವೈವಿಧ್ಯ ಮಯವಾದ ಧಾಟಿಗಳಿಂದಲೂ ಕೂಡಿರುವುದಲ್ಲದೆ ಪ್ರತಿಭಾ ಸಂಪನ್ನವಾದ ವರ್ಣನಾ ವೈಖರಿಯಿಂದಲೂ ರಚನೆಯಾಗಿದ್ದು ಬಿಡಿ ಕವನಗಳ ಹಾಗೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತವೆ.

ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು :

1. ಮಲೀದ : ಅಕ್ಕಿನುಚ್ಚನ್ನು 'ಹರೇಳು' ಎತ್ತಿ ಹಬೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಕಿದರೆ ಅನ್ನದಂತೆ ಆಗುತ್ತೆ. ಅದನ್ನು ಕಿಳಕ್ಕಿಳಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ಬೆಲ್ಲ, ಕೊಬ್ಬರಿ, ಗಸಗಸೆ ಬೆರೆಸುತ್ತಾರೆ. ಇದೇ ಮಲೀದ ಅಥವಾ ಮಾಲ್ದಿ. ಈ ಸಿಹಿ ತಿಂಡಿಯನ್ನು ಅರಸೀಕೆರೆ (ಹಾಸನ ಜಿಲ್ಲೆ) ಸುತ್ತಮುತ್ತಲ ಹಿಂದೂಗಳೂ ಹಬ್ಬ ಹರಿದಿನಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಹಾಲಿನೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆಸಿ ಊಟ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ.

2. ಹಲ್ಲಿಟ್ಟು (ಹಲ್ಕಪ್ಪು) : ಇದು ಹಸಿರಾದ ಪುಡಿ. ಹಲ್ಲಿಗೆ ಸೋಕಿದರೆ ಹಲ್ಲು, ದವಡೆಯೆಲ್ಲಾ ಹೊಳೆಯುವ ಕಡುಗಪ್ಪಾಗುತ್ತವೆ.

3. ತೆರ : ಈ ಹಣ ಪ್ರವಾದಿ ಪೈಗಂಬರ್ ಮದುವೇಲಿ 5 ಉತ್ತುತ್ತಿ (ಒಣ ಖರ್ಜೂರ) ಹಣ್ಣು ಆಗಿದ್ದು, ಅವರ ಮಗಳ ಮದುವೆಯಲ್ಲಿ 2½ ರೂ. ಕಡಿಮೆ 100 ರೂ. ಆಗಿತ್ತಂತೆ. ಕಳೆದ ಎರಡು ತಲೆಮಾರಿನವರೆಗೆ ಇಷ್ಟೇ ಹಣ ಕಟ್ಟಬೇಕೆಂಬ ನಿಗದಿ ಇದ್ದು, ಈಗ ಗಂಡಿಗೆ ಶಕ್ತಿ ಇದ್ದರೆ ಸಾವಿರಾರು ರೂ.ಗಳನ್ನು 'ತೆರ'ವಾಗಿ ಕಟ್ಟಬಹುದೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. (ಮನುಷ್ಯನ ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಗುರ್ತಿಸಬಹುದು).

ಮದುವೆಯಲ್ಲಿ ಗಂಡು 'ತೆರ' ಕೊಡದಿದ್ದರೆ ಸಾಯುವುದರ ಒಳಗಾದರೂ ಆಕೆಗೆ ಕೊಡಬೇಕು. 'ತೆರ'ವನ್ನು ಕೊಡಲು ಶಕ್ತನಾಗದವನು ಸಾಯುವಾಗಲಾದರೂ 'ತೆರ ಮಾಫ್ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆಂದು ಹೇಳು'—ಎಂದು ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಕೇಳಬೇಕು. ಕೇಳದೆ ಅಥವಾ ತೆರ ಕೊಡದೆ ಸತ್ತರೆ, ಬೇರೆಯವರು ಆತನ ಶವದ ಬಳಿ (ಪೂರ್ತಿ ಹತ್ತಿರವಲ್ಲ) ಆಕೆಯನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿ 'ನೀನು ಕೊಡಬೇಕಾದ ತೆರವನ್ನು ಮಾಫ್ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ. ನೀನು ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಹೋಗು'—ಎಂದು ಹೇಳಿಸುತ್ತಾರೆ.

4. ಸಹೋದರಿ ಕೇಳುತ್ತಾಳೆ : "ನಿನ್ನ ಮಗಳನ್ನು ಕೊಡು"
"ಹೆಣ್ಣಿಲ್ಲಕಣಮ್ಮ"
"ಕೊಡಲೇಬೇಕು. ಇಲ್ಲಾಂದ್ರೆ ಬಿಡೋಲ್ಲ"
"ಹೆಣ್ಣಿಲ್ಲ ; ನಾಯಿ ಕೊಡುತ್ತೇನೆ"
"ಇಲ್ಲ, ಕೊಡಲೇಬೇಕು"
"ಆಗಲಿ, ಕೊಡುತ್ತೇನೆ"—ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

5. ಈ ಹೂ, ಬಾಸಿಂಗಗಳನ್ನು ಯಾರೂ ಮುಡಿಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಸಿಕ್ಕಲ್ಲಿ ಬಿಸಾಕಲೂ ಬಾರದು ; ಅವಕ್ಕೆ ಮುಟ್ಟು ಮೈಲಿಗೆಯೂ ಆಗಬಾರದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನ್ನು ಕೆಂಪು ಬಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿ ಹಾಗೇ ಇಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ಪುಣ್ಯಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಹೋದಾಗ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ನೀರಿನಲ್ಲಿ ಬಿಡುತ್ತಾರೆ.

ಕಂಕಣ, ಬಾಸಿಂಗಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹಿಂದೂಗಳಲ್ಲೂ ಇಂತಹದ್ದೇ ಪವಿತ್ರ ಭಾವನೆ ಇದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ : ಗಂಗಟ್ಕರ್ ಒಕ್ಕಲಿಗರಲ್ಲಿ-ದೊಡ್ಡಬಳ್ಳಾಪುರ, ನೆಲಮಂಗಲ ತಾ॥ ಗಳು-ಕಂಕಣದಾರವನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಳ್ಳೆ ಜಾತಿಯ ಹಸಿರು ಗಿಡವಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ಬಾಸಿಂಗವನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿದನಂತರ ಅರಿಸಿನ ಬಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಜಂತೆಗೆ ಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ವರ್ಷದವರೆಗೂ ಅದು ಹಾಳಾಗದೆ, ತುಳಿದಾಡುವ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಬೀಳದಿರಬೇಕು—ಎಂಬುದು ಅವರ ನಂಬಿಕೆ.

6. 'ಗಂಡು—"ನನ್ನ ತಲೆಯ ಮೇಲಿನ ಬಾಸಿಂಗ, ಕೈನ ಕಂಕಣ ಇವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಬಿಚ್ಚಮ್ಮ. ನನ್ನ ಮಗಳನ್ನು ನಿನ್ನ ಮಗನಿಗೆ ಕೊಡುತ್ತೇನೆ"—ಎಂದು ಸೋದರಿಯನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಆಕೆ "ನಿನ್ನ ಮಗಳೂ ಬೇಡ, ಮಗನೂ ಬೇಡ. ನಾನು ಬಿಚ್ಚೊಲ್ಲ"—ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ. ಕೊನೆಗೆ—"ನಿನ್ನ ಹೆಂಡತಿ ಉಂಗುರ ಹುಡುಕಲಿ, ಬಿಚ್ಚುತ್ತೇನೆ"—ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ. ಅದಕ್ಕೇ ಹೆಣ್ಣು ಉಂಗುರ ಹುಡುಕುವುದು'.

7. ಮದುವೆ ವಿಧಿಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಈ ಗ್ರಂಥಗಳು ಇವೆ ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ:

1. ಜಲ್ವೆನಾಮ (ಒಸಗೆ ಪದಗಳು)
2. ಶಾದಿನಾಮ (ಮದುವೆ ಪದಗಳು)
3. ಜೂಲೆನಾಮ (ನಾಮಕರಣ ಪದಗಳು)

ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹಾಡಿದವರು :

· ಮರಿಯಂಬಿ (60 ವರ್ಷ), ಅರಸೀಕೆರೆ, ಹಾಸನ ಜಿಲ್ಲೆ.
† ಅಮೀನಾಬಿ (80) ಅರಸೀಕೆರೆ.
* ಜೈತುನ್ನೀಸಾ (35) ಕೋಂ ಅಹಮದ್ ಷರೀಫ್, ಕಾಡನೂರು, ದೊಡ್ಡಬಳ್ಳಾಪುರ ತಾ.
‡ ಬೀಬಿಜಾನ್ (40) ಬಿ॥ ಫಕ್ರು ಸಾಹೇಬ್, ಸಂತೆ ಅಗ್ರಹಾರ, ದೊಡ್ಡಬಳ್ಳಾಪುರ ತಾ.

ಇವರೆಲ್ಲಾ 'ಸುನ್ನಿ' ಪಂಗಡಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವರೆಂದು ತಿಳಿದು ಬಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಸುನ್ನಿಗೂ ಷಿಯಾಗೂ ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

(ಹೆಸರುಗಳ ಮುಂದಿನ ಸಂಕೇತಗಳು ಅವರು ಹಾಡಿದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ.)

ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡು ಹಾಗೂ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಕಾಡನೂರಿನಲ್ಲಿ 27-9-81 ಮತ್ತು 10-10-82 ರಂದು ಹಾಗೂ ಅರಸೀಕೆರೆಯಲ್ಲಿ 30-10-82 ರಂದು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಜೈತುನ್ನೀಸಾ, ಅಮೀನಾಬಿ, ಹಾಗೂ ಮರಿಯಾಂಬಿ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಇವರಲ್ಲಿ ಅಮೀನಾಬಿ ಅನಕ್ಷರಸ್ಥೆ. ಚಿಕ್ಕವಳಿದ್ದಾಗ ದೊಡ್ಡವರಿಂದ ಕೇಳಿ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಕಲಿತಳಂತೆ. ಮದುವೆ ಮಾಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಅನುಭವಸ್ಥೆಯಂತೆ. ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಕುದೂರು ಬಳಿಯ ಗೊಲ್ಲರಹಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ. ಈಗ ಇರುವುದು ಅರಸೀಕೆರೆಯಲ್ಲಿ. ಮರಿಯಾಂಬಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಶಿರಾ ಬಳಿಯ ಅಂಗಸಂಧ್ರದಲ್ಲಿ. ಈಗ ಅರಸೀಕೆರೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ.

ಅರಸೀಕೆರೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಹಿತಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಲು ಸೂಕ್ತ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಿದ್ದಲ್ಲದೆ ಇಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಳ ಅರ್ಥಗಳನ್ನೂ ಹೇಳಿ ತುಂಬಾ ಉಪಕಾರ ಮಾಡಿದವರು ಮಿತ್ರರಾದ ಶ್ರೀ ಮಹಮದ್ ಗೌಸ್ ಹಾಗೂ ಅವರ ತಾಯಿಯವರು. ಕಾಡನೂರಿನಲ್ಲಿನ ಗೆಳೆಯರಾದ ಶ್ರೀ ಹನುಮಂತರಾಯಪ್ಪ, ರಾಜಣ್ಣ ಮೊದಲಾದವರನ್ನೂ ಮಾಹಿತಿ ನೀಡಿದ ವಕ್ತೃಗಳನ್ನೂ ಕೃತಜ್ಞತೆಯಿಂದ ಸ್ಮರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ನನಗೆ ಉರ್ದು ಭಾಷೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಮುಸ್ಲಿಂ ಧರ್ಮದ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಹೆಚ್ಚು ತಿಳಿದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿನ ನನ್ನ ಗ್ರಹಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ತಪ್ಪುಗಳಾಗಿದ್ದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಬಲ್ಲವರು ತಿಳಿಸಿ ಕೊಟ್ಟರೆ ಉಪಕಾರವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ನಾಡಲ್ಲಿ

ತಿಮ್ಮನಹಳ್ಳಿ ವೇಣುಗೋಪಾಲ್ ಆರ್.

ಕೆಕ್ಕರಿಸುವ ಖೂಳ ಜನರ
ರಾಕ್ಷಸತನಕ್ಕೆ
ನಳನಳಿಸುವ ನನ್ನೆದೆಯು
ಸಸಿ ಮುರಿದು ಬೀಳುತ್ತದೆ,

ಇಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ
ಕರುಣೆಯಿಲ್ಲದ ಸೂರ್ಯ
ಉರಿಯುತ್ತಾನೆ ಧಗಧಗಿಸಿ
ಇರುಳೆಲ್ಲಾ ಜಪಾ ಮಾಡಿದ್ದಕ್ಕೆ
ಹಗಲೆಲ್ಲಾ ಒಂಟಿ ಕಾಲಲ್ಲಿ ನಿಂತು
ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ನೆತ್ತರು ತಂದಿದ್ದಕ್ಕೆ
ಏಳುತ್ತಾನೆ, ಕೆಂಡದುಂಡೆಗಳ
ಚೆಲ್ಲುತ್ತಾ
ಸೋಗೆ ಜೋಪಡಿಗಳ ಸುಟ್ಟು
ಬೆತ್ತಲೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ,

ಹೇಳಿ, ನಾನೆಲ್ಲಿ ಇರಲಿ
ಹೃದಯವಿಲ್ಲದ ಈ
ನಾಡಲ್ಲಿ
ಕೀವು ತುಂಬಿದ ಗುಳ್ಳೆಯ
ಒಡಲಲ್ಲಿ
ಕತ್ತರಿಸಿದ ಬೋಳು
ಕಾಡಲ್ಲಿ.

ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯ ವಿರುದ್ಧ:

ಮೂಲ: **ಸೂಸನ್ ಸೊಂಟಾಗ್**
ಅನು: **ಎಚ್. ಎಸ್. ಶ್ರೀಮತಿ**

ಮೊದಮೊದಲಿಗೆ ಕಲೆಯ ಅನುಭವ ಎನ್ನುವುದು ಮಾಂತ್ರಿಕವಾದದ್ದೂ, ಆವಾಹನೆಯ ಸ್ವರೂಪದ್ದೂ ಆಗಿದ್ದಿರಬೇಕು; ಕಲೆ ಆಚರಣೆಗಳ ಸಾಧನ ಮಾತ್ರವಾಗಿತ್ತು. [ಲಾಸ್‌ಕೌ, ಅಲ್ಟಾಮೀರಾ, ನಿಯಾ, ಲಾ ಪೆಸಿಗಾ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು.] ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಸಿದ್ಧಾಂತವೊಂದನ್ನು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ರೂಪಿಸಿದವರು ಗ್ರೀಕ್ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು. ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಕಲೆ ಎನ್ನುವುದು ವಾಸ್ತವ ಜೀವನದ ಒಂದು ಪ್ರತಿರೂಪ; ಅನುಕರಣೆ.

ಹಾಗಾದರೆ ಕಲೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಇರುವ ಮೌಲ್ಯವಾದರೂ ಏನು ಎಂಬ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ಪ್ರಶ್ನೆ ಇಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಅನುಕರಣ ಸಿದ್ಧಾಂತ, ಅದರ ಹೆಸರೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಕಲೆಯ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನೇ ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ ಪ್ಲೇಟೋ, ಕಲೆಗೆ ಇರುವ ಮೌಲ್ಯದ ಟೊಳ್ಳುತನವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಬೇಕೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಿಂದಲೇ ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಹೇಳಿದನೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಪಂಚಿಕವಾದ ಎಲ್ಲ ಸಾಧಾರಣ ವಸ್ತುಗಳೂ ಅತೀತವಾದ ರೂಪರಚನೆಗಳ ಅನುಕರಣೆಗಳೋ ಪ್ರತಿರೂಪಗಳೋ ಆಗಿವೆ; ಹೀಗಾಗಿ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಚಿತ್ರರಚನೆ ಎನ್ನಿಸಿರಬಹುದಾದ ಒಂದು ಹಾಸಿಗೆಯ ಚಿತ್ರಣವೂ ಕೇವಲ 'ಒಂದು ಅನುಕರಣೆಯ ಅನುಕರಣೆ' ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ಲೇಟೋ ಹೇಳುವಂತೆ, ಕಲೆ ಎನ್ನುವುದು ನಿಖರವಾಗಿ ಇಂತಹುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿ ಎನ್ನುವಂತಹುದೂ ಅಲ್ಲ, [ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಹಾಸಿಗೆಯ ಒಂದು ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಚಿತ್ರವೂ ಮಲಗಲು ಪ್ರಯೋಜನಕ್ಕೆ ಬರದು.] ಅಷ್ಟೇ ಏಕೆ, ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಅದು ವಾಸ್ತವವೂ ಅಲ್ಲ. ಕಲೆಯ ಪರವಾಗಿ ಇರುವ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ವಾದವೂ ಸಹ, ಕಲೆಯು ಒಂದು ಕಣ್ಕಟ್ಟಾದ್ದರಿಂದ ಅದು ಸುಳ್ಳು ಎಂಬ ಪ್ಲೇಟೋನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಸವಾಲಾಗಿ ನಿಲ್ಲಲಾರದೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಲೆಯು ನಿರುಪಯುಕ್ತ ಎಂಬ ಪ್ಲೇಟೋನ ವಾದವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅವನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಲೆ ಸುಳ್ಳೋ ನಿಜವೋ ಆ ಮಾತು ಬೇರೆ. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಷ್ಟಾದರೂ ಮೌಲ್ಯ ಇದ್ದೇ ಇದೆ ಎಂಬುದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ

ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಏಕೆಂದರೆ, ಅದೊಂದು ಚಿಕಿತ್ಸೆಯ ಸ್ವರೂಪದ್ದಾಗಿದೆ. ತನ್ನ ವಾದವನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸುತ್ತಾ ಅವನು ಹೇಳುವುದೇನೆಂದರೆ, ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಭಾವಗಳನ್ನು ಉದ್ರೇಕಿಸುವ ಅಥವಾ ಶಾಂತಗೊಳಿಸುವ ಒಂದು ಔಷಧೀಯ ಗುಣವಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ಉಪಯುಕ್ತವೇ ಸರಿ.

ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಅನುಕರಣ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನೇ ನಿರೂಪಿಸುವ ಪ್ಲೇಟೋ ಹಾಗೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಇಬ್ಬರೂ ಕಲೆಯನ್ನು ಯಾವಾಗಲೂ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿಯೇ ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ, ಈ ಅನುಕರಣ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪರವಾಗಿ ವಾದಿಸುವವರೂ ಸಹ ಅಲಂಕಾರಿಕ ಹಾಗೂ ಅಮೂರ್ತ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಲಾಗದು. ಅನುಕರಣ ಸಿದ್ಧಾಂತದಿಂದ ಮೂಡಿಬಂದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲೇ, ಕಲೆ ಎಂಬುದು ಸದಾ ವಾಸ್ತವವೇ ಆಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಸತ್ಯಭ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಬಹುದು ಅಥವಾ ತಳ್ಳಿಹಾಕಬಹುದು.

ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿಂತಕರ ಕಲಾಪ್ರಜ್ಞೆ ಹಾಗೂ ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಅವರ ಚಿಂತನೆ, ಕಲೆ ಎನ್ನುವುದು ಯಾವುದೋ ಒಂದರ ಅನುಕರಣೆ ಅಥವಾ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಮಾತ್ರ ಎಂದು ನಿರೂಪಿಸುವ ಗ್ರೀಕ್ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೇ ಸಿಕ್ಕಿಹಾಕಿಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟಿವೆ. ಈ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿದ್ದೇ ಆದರೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನಿರಲಿ, ಕಲೆಯ ಯಾವುದೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೂಡ ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಮಸ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯ ಸಮರ್ಥನೆಯು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರಿಂದಾಗಿ ನಾವು 'ಆಶಯ'ದಿಂದ ಬೇರೆಯೇ ಆದ 'ರೂಪ'ವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ತೊಡಗುತ್ತೇವೆ ; ಜೊತೆಗೆ 'ಆಶಯ'ವು ಪ್ರಧಾನವೆಂದೂ 'ರೂಪ'ವು ಗೌಣ ಅಥವಾ ಉಪಕಾರಕ ಮಾತ್ರವೆಂದು ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ತಿಳಿಯತೊಡಗುತ್ತೇವೆ.

ಇಂದು ಬಹುತೇಕ ಎಲ್ಲ ಕಲಾಕಾರರೂ, ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಕಲೆಯು ಯುವುದೋ ಒಂದು ಹೊರ ವಾಸ್ತವದ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಮಾತ್ರ ಎಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿ, ಕಲೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಪುಷ್ಟಿ ನೀಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಆದರೂ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಆ ಅನುಕರಣ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮೂಲ ಅಂಶ ಉಳಿದುಕೊಂಡೇ ಬಂದಿದೆ. ಕಲೆಯನ್ನು ಒಂದು ಚಿತ್ರದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲೇ ಗ್ರಹಿಸಲಿ [ವಾಸ್ತವದ ಚಿತ್ರಣವೇ ಕಲೆ] ಅಥವಾ ಒಂದು ಹೇಳಿಕೆಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲೇ ಗ್ರಹಿಸಲಿ [ಕಲಾಕಾರನ ಹೇಳಿಕೆಯೇ ಕಲೆ] ಆಶಯವೇ ಮೊದಲಿಗೆ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗುವುದು. ಆಶಯವು ಬದಲಾಗಿರಬಹುದು. ಈಗ ಅದು ಮೊದಲಿನಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿಲ್ಲದಿರಬಹುದು. ಅಥವಾ ಮೊದಲಿನಷ್ಟು ವಾಸ್ತವದ ವಿವರ ಚಿತ್ರಣವು ಆಗಿಲ್ಲದಿರ

ಬಹುದು. ಆದರೂ, ಕಲೆಯನ್ನು ಅದರ ಆಶಯದ ಮೂಲಕವೇ ಇನ್ನೂ ಪರಿಗ್ರಹಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಅಥವಾ ಇಂದು ಅದನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಿರುವ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ, ಕಲೆ ಎನ್ನುವುದು ಏನನ್ನಾದರೂ ಹೇಳಲೇಬೇಕು [x ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದೇನೆಂದರೆ..., x...... ಹೇಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುವುದೇನೆಂದರೆ... , x ಹೇಳಿದ್ದು ಏನೆಂದರೆ ...... ಇತ್ಯಾದಿ ಇತ್ಯಾದಿ].

II

ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ರೂಪಗೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೂ ಮೊದಲು ಇದ್ದಿರಬಹುದಾದ ಆ ಅಮಾಯಕತೆಯನ್ನು ಮರಳಿ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ನಮಗಾರಿಗೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೇನೋ. ಅಂದು ಕಲೆಗೆ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಕಲೆಯು ಏನನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದೆ ಎಂದು ಯಾರೂ ಕೇಳುತ್ತಿರಲೂ ಇಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದೇನೆಂದು ಅವರಿಗೆ ತಿಳಿದಿರುತ್ತಿತ್ತು. [ಅಥವಾ ಹಾಗೆಂದು ಅವರು ಭಾವಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದರು.] ಅಥವಾ ಮಾಡಿದ್ದೇನು ಎಂದೂ ಅವರು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಈಗಂತೂ ಕಲೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೇಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಅಚ್ಚೊತ್ತಿಕೊಂಡು ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ನಮ್ಮ ವಾದ ವಿವಾದಗಳೇನಿದ್ದರೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಸಮರ್ಥನೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿಯೇ ಇರಬೇಕಾಗಿದೆ. ಸಮರ್ಥನೆ ಮಾಡಿಯೇ ಪಾದಿಸುವ ಈ ಹಾದಿಯನ್ನು ನಾವು ಬಿಡಲಾರೆವು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ, ಕಲೆಯ ವಲಯದಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಮಿಡಿಯದ, ಕಣ್ತೆರೆಯಲಾಗದ ಸಮರ್ಥನ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಖಂಡಿಸಬೇಕಾದ ಹೊಗೆಯೇ ನಮ್ಮ ಮೇಲಿರುವಂತಿದೆ.

ಆಶಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಹಿಂದೆ ಹೇಗೇ ಇದ್ದಿರಲಿ. ಅದನ್ನು ಕುರಿತ ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ಕಲ್ಪನೆ ಹೀಗಿದೆ. ಇಂದಂತೂ ಅದೊಂದು ತೊಡರುಗಾಲಿನದಾಗಿದ್ದು ನಿಧಾನವಾಗಿಯಾದರೂ ನೀರಸತೆಯನ್ನು ತುಂಬಲು ಕಾರಣವಾಗುತ್ತಿದೆ.

ವಿವಿಧ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತಿರುವ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳು, ಕಲೆ ಎಂದರೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಅದರ ಆಶಯವೇ ಆಗಿದೆ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸುತ್ತಿವೆಯಾದರು, ಆ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಯಜಮಾನ್ಯವು ಇನ್ನೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಬಲವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಕಲೆಯ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಲು ಹೊರಟ ಬಹುಪಾಲು ಜನರಲ್ಲಿ ರೂಢಮೂಲವಾದ ಅಧ್ಯಯನ ವಿಧಾನವೊಂದು ಬೇರು ಬಿಟ್ಟಿರುವ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಇನ್ನೂ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಸಾಗುತ್ತಿದೆ ಎಂದು ನಾನು ಭಾವಿಸುತ್ತೇನೆ. ಆಶಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ದೊರಕುತ್ತಿರುವ ಅನವಶ್ಯಕ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯದಿಂದಾಗಿ, ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆ ಎಂಬ ನಿರಂತರ

ವಾಗಿ ಮುಂದುವರೆಯುವ, ಎಂದೂ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳದ ಚಟುವಟಿಕೆ ಬೇರೂರುವಂತಾಗಿದೆ. ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳಲೆಂದೇ ಅದರ ಬಳಿ ಸಾರುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿಕೊಂಡಾಗ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಶಯವೆನ್ನುವುದೂ ಒಂದಿದೆ ಎಂಬ ಊಹೆಗೆ ಬೆಲೆ ಬರುತ್ತದೆ.

III

ನೀಟ್ಷೆಯು "ಸತ್ಯವೆಂಬುದು ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ವಾಖ್ಯಾನಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಇವೆ" ಎಂದು [ಸರಿಯಾಗಿಯೇ] ಹೇಳಿದ್ದಾನಾದರೂ, ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ನಾನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ವಿಶಾಲ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ಅರ್ಥವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆ ಎಂದಾಗ ನಾನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದು ಇಷ್ಟನ್ನು ಮಾತ್ರ : ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತ ಮನಸ್ಸೊಂದು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂಕೇತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸಲು, ಹಾಗೆ ವಿವರಿಸಲು ಬೇಕಾದ "ನಿಯಮಗಳನ್ನು" ರೂಪಿಸಲು ನಡೆಸುವ ಚಟುವಟಿಕೆ.

ಕಲೆಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವುದಾದರೆ, ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆ ಎಂದರೆ ಇಡೀ ಕೃತಿಯೊಂದರಿಂದ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕಿತ್ತುಕೊಳ್ಳುವಿಕೆ. [x, y, z ಮುಂತಾಗಿ] ಅರ್ಥೈಸುವ ಕಾಯಕವೆಂದರೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅದೊಂದು ಅನುವಾದವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥೈಸುವಾತ, ಈ x ನಿಜವಾಗಿ A ಯಲ್ಲವೆ...ಅಥವಾ A ಯ ಹಾಗೆ ಇದೆಯಲ್ಲವೇ ?, y ನಿಜವಾಗಿ Bಯೇ ಅಲ್ಲವೇ, Z ಅಂತೂ Cಯೇ ಆಗಿದೆ ಅಲ್ಲವೇ ಎಂದು ಬೊಟ್ಟು ಮಾಡುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ.

ಮೂಲಕೃತಿಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಪರಿವರ್ತಿಸುವ ಈ ಕುತೂಹಲಕರ ಚಟುವಟಿಕೆಗೆ ಕಾರಣವಾದರೂ ಏನು ? ಉತ್ತರ ಬೇಕೆಂದರೆ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಹುಡುಕಬೇಕು. ಪ್ರಾಚೀನಯುಗದ ಅಂತ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ವಿಜ್ಞಾನವು ನೀಡಿದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡ 'ವಾಸ್ತವ' ಜಗತ್ತಿನ ಚಿತ್ರಣವು ಪುರಾಣಗಳಿಗಿದ್ದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಹಾಗೂ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕುಂದಿಸತೊಡಗಿದಾಗ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಇರುವ ಅರ್ಥಗಳ ಹುಡುಕಾಟ ಮೊದಲಿಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂಕೇತಗಳಿಗಿದ್ದ ಸತ್ಯತೆಯನ್ನು ಒಮ್ಮೆ ಪ್ರಶ್ನಿಸಲು ತೊಡಗಿತೆಂದಮೇಲೆ, ಪ್ರಾಚೀನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅವು ಇದ್ದಂತೆಯೇ, ಶುದ್ಧ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೆಂದಾಯಿತು. ಇದೀಗ ಒದಗಿದ ಈ 'ಆಧುನಿಕ' ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪುನರುತ್ಥಾನಗೊಳಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದ ಅನಿವಾರ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಅರ್ಥೈಸುವ ಚಟುವಟಿಕೆ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಹೀಗೆ, ದೇವತೆಗಳು ನೀತಿವಂತರೆಂಬ ತಮ್ಮ ತತ್ವಕ್ಕೆ

ಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೆಂದೇ ಸ್ಟ್ಯಾಯಿಕರು ಹೋಮರ್‌ನ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿನ ಜ್ಯೂಸ್ ಹಾಗೂ ಅವನ ವಣಿಕರ ಒರಟು ಗುಣಗಳನ್ನು ಅನ್ಯೋಕ್ತಿಯ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದರು. ಸ್ಟ್ಯಾಯಿಕ್‌ರು ವಿವರಿಸುವಂತೆ, ಲಿತೋಳ ಜೊತೆಗೆ ಜ್ಯೂಸ್ ನಡೆಸುವ ಅನೈತಿಕ ಸಂಬಂಧದ ಮೂಲಕ ಹೋಮರ್‌ನು ಹೇಳಲು ಹೊರಟದ್ದು ಬುದ್ಧಿಮತ್ತೆ ಮತ್ತು ಶಕ್ತಿಯ ಸಮಾಗಮವನ್ನು. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ಅಲೆಗ್ಜಾಂಡ್ರಿಯಾದಲ್ಲಿದ್ದ ಫಿಲೋ ಸಹ ಹೀಬ್ರೂ ಬೈಬಲ್‌ನಲ್ಲಿದ್ದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ನಿರೂಪಣೆಗಳನ್ನು ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕ ಮಾದರಿಗಳು ಮಾತ್ರ ಎಂದು ಅರ್ಥೈಸಿದನು. ಈಜಿಪ್ಟಿನಿಂದ ನಿರ್ಗಮಿಸಿ ನಾಲ್ವತ್ತು ವರ್ಷಗಳವರೆಗೆ ಮರುಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪರದಾಡಿ ಕೊನೆಗೊಮ್ಮೆ ಯಹೂದ್ಯರು ತಮ್ಮ ನೆಲೆಯನ್ನು ಸೇರಿದ ಕಥೆಯೊಂದಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಆತ್ಮವೂ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ವಿಮೋಚನೆಯ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಚರಿಸುತ್ತಾ ಕೊನೆಗೊಮ್ಮೆ ಮುಕ್ತಿಪದವನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಹಂತವನ್ನೇ ಈ ಕಥೆಯು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಿದೆ ಎಂದು ಫಿಲೋ ಇದನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ, ಕೃತಿಯೊಂದಕ್ಕೆ ಇರುವ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥ ಹಾಗೂ ಆ ಕೃತಿಯ [ಅನಂತರದ] ಓದುಗನಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಅರ್ಥ–ಇವೆರಡರ ನಡುವೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ನಿವಾರಿಸುವ ಯತ್ನವನ್ನು ಅದು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೋ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಒಂದು ಕೃತಿಯು ಒಪ್ಪಲು ಅರ್ಹವಾಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಅದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಲು ಆಗದ ಒಂದು ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಬರಬಹುದು. ಕೃತಿಯೊಂದು ಅತ್ಯಮೂಲ್ಯವಾದದ್ದೆನಿಸಿ ನಿರಾಕರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂಬಂತಾದಾಗ, ಈ ಪುರಾತನ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಿ ಪುನಸ್ಥಾಪನೆ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಮಾರ್ಮಿಕ ತಂತ್ರವೇ ಸರಿ. ಅರ್ಥೈಸುವಾತ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕೈಬಿಡದೆ ಇಲ್ಲವೇ, ಪುನಾರಚಿಸದೆಯೂ ಅದನ್ನು ಮಾರ್ಪಡಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೂ ತಾನು ಹೀಗೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಾರ. ಆ ಕೃತಿಯು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗುವ ಸಲುವಾಗಿ ಅದರ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನಷ್ಟೇ ಎಂದೇ ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಏನೇ ಇರಲಿ, ಅರ್ಥೈಸುವಾತ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಎಷ್ಟೇ ತೀವ್ರ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ [ಕಾಮ ಸಂಬಂಧದ್ದೆಂತು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಹಾಡುಗಳಿಗೂ 'ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ' ಅರ್ಥವನ್ನು ಹಚ್ಚಿರುವ ರ್‍ಯಾಬಿನಿಕ್ ಹಾಗೂ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಅರ್ಥಗಾರರ ಒಂದು ಕುಖ್ಯಾತ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು] ಈಗಾಗಲೇ ಅಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿರುವ ಅರ್ಥವನ್ನು ತೆರೆದುತೋರುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಎಂದೇ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

'ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆ' ಎಂದರೆ ಇಂದಂತೂ ಬಹು ಸಂಕೀರ್ಣ ಚಟುವಟಿಕೆ ಎನಿಸಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಇಂದಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಲು ಹೊರಡುವುದು ಕಷ್ಟತರ

ವಾದ ಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದೇನೂ ಆಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. [ಹೀಗಾದಾಗ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯಲ್ಲಿನ ಹಿಂಸ್ರತೆಯು ಗುಪ್ತವಾದುದಾಗಿರುತ್ತದೆ.] ಬದಲಿಗೆ ವಾಚ್ಯವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಲೆಂದೇ, ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಬಹಿರಂಗವಾಗಿಯೇ ಕಾಣುವ ಅವಜ್ಞೆಯಿಂದಲೇ ಈ ಕೆಲಸ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯ ಹಳೆಯ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲೂ ಹಠಹಿಡಿದು ಅರ್ಥಕಾಣುತ್ತಿದ್ದುದು ನಿಜವಾದರೂ ಅದೊಂದು ಗೌರವಯುತ ಚಟುವಟಿಕೆಯಾಗಿತ್ತು; ಪದಶಃ ಅರ್ಥಗಳಿಗೆ ಹೊಂದುವಂತೆಯೇ ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಅಷ್ಟೆ. ಆಧುನಿಕ ರೀತಿಯ ಈ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆ ಎಂದರೆ ಅಗೆದು ತೆಗೆಯುವ ಕೆಲಸವೇ ಆಗಿದ್ದು ಹಾಗೆ ಅಗೆದು ತೆಗೆಯುವಾಗ ಎಷ್ಟನ್ನೋ ನಾಶಪಡಿಸಿಯೂ ಬಿಡುತ್ತದೆ; ಕೃತಿಯ ಒಳಗಡೆಗೂ ಅಗೆಯುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯ ನಿಜವಾದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಗುಪ್ತ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಪತ್ತೆ ಹಚ್ಚುವವರೆವಿಗೂ ಈ ಕಾರ್ಯ ನಿಲ್ಲಲಾರದು. ಬಹು ಖ್ಯಾತವೂ, ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯೂ ಆದ, ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಹಾಗೂ ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಪ್ರಣೀತವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ವಿಸ್ತೃತಗೊಂಡ ಮೀಮಾಂಸಾ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲದೆ ಬೇರೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಇವು ಒತ್ತಾಯದಿಂದ ನಿಷ್ಕರುಣೆಯಿಂದ ಅರ್ಥಹಿಡಿದಿಡುವ, ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯ ವಿಧಾನಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲೇ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಬರುವ ಎಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಉದ್ಭವಿಸಿದ ಸಂಗತಿಗಳು ಎಂದು ಪಕ್ಕಕ್ಕೆ ಇರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಉದ್ಭವಿಸಿದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೂ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ಪಕ್ಕಕ್ಕಿರಿಸಿದಾಗಲೇ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥ–ಅಂತರ್ಗತ ಸಂಗತಿ ಹೊರಬರುತ್ತದೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ನ ಮೇರೆಗೆ ಕ್ರಾಂತಿಗಳು ಹಾಗೂ ಯುದ್ಧಗಳಂತಹ ಸಾಮಾಜಿಕ ಘಟನೆಗಳು; ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ಮೇರೆಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಘಟನೆಗಳು [ಉದಾಹರಣೆಗೆ ನರದೌರ್ಬಲ್ಯದ ಚಿಹ್ನೆಗಳು, ಬಾಯ್ತಪ್ಪಿ ನುಡಿದ ಮಾತುಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ] ಹಾಗೂ ಕೃತಿಗಳು [ಅವರ ಕನಸುಗಳೂ ಆಗಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಅವರ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯೂ ಆಗಿರಬಹುದು]- ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಅರ್ಥೈಸಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳೆಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಹಾಗೂ ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಈ ಘಟನೆಗಳು ಸುಲಭ ಗ್ರಾಹ್ಯವೆಂಬಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತವಷ್ಟೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅರ್ಥೈಸದಿದ್ದರೆ ಅವುಗಳಿಗೆ ಯಾವುದೇ ಅರ್ಥವೂ ಇರದು. ಅರ್ಥೈಸುವುದರಿಂದಲೇ ಅವು ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗಬೇಕು. ಹಾಗೆಯೇ ಅರ್ಥೈಸುವುದು ಎಂದರೆ, ಬಹಿರಂಗವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ಸಮಾನವಾದವುಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲೆಂದೇ ಅವುಗಳನ್ನು ಪುನಾರೂಪಿಸುವುದು.

ಹೀಗೆ [ಬಹುಮಂದಿ ತಿಳಿದಿರುವಂತೆ] ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಗೆ ಶುದ್ಧಮೌಲ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ಮನಸ್ಸು ತನ್ನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಕಾಲಾತೀತ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಸುವ ಚಟುವಟಿಕೆಯೇ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆ ಎನ್ನಲಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಅದು ಹಾಗಲ್ಲ. ಅರ್ಥೈಸು

ವಿಕೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮಾನವಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮಾಡಿ ನೋಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಕೆಲವೊಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆ ವಿಮೋಚನೆಯ ಒಂದು ಹಾದಿಯಾಗಿದೆ. ಕಳೆದುಹೋದದ್ದನ್ನು ಮರಳಿ ಪಡೆಯುವ, ಅದನ್ನು ಪುನರುತ್ಥಾನಗೊಳಿಸುವ, ಪುನರ್ಮೌಲ್ಯಗೊಳಿಸುವ, ಮೃತಭೂತದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆಯುವ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಅದೊಂದು ಸಾಧನವಾಗಿದೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಪ್ರಗತಿ ವಿರೋಧಿಯಾಗಿದ್ದು, ಕೇವಲ ಅಧಿಕ ಪ್ರಸಂಗತನ, ಹೇಡಿತನ ಹಾಗೂ ಉಸಿರುಗಟ್ಟಿಸಿದ ಚಟುವಟಿಕೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

IV

ಇಂದಿನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅರ್ಥೈಸುವ ಕ್ರಿಯೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಗತಿ ವಿರೋಧಿಯಾಗಿರುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ರೋಗಪೀಡಿತವೂ ಆಗಿದೆ. ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಕಾರ್ಖಾನೆಗಳಿಂದಲೂ, ಗಿಜಿಗುಟ್ಟುವ ವಾಹನಗಳಿಂದಲೂ ಹೊಮ್ಮುವ ಹೊಗೆಯು ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿನ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಹದಗೆಡಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆಯೇ, ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯ ವೈಪರೀತ್ಯಗಳು ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಗಳಿಗೆ ವಿಷವುಣ್ಣಿಸುತ್ತಿವೆ. ಈ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಊರ್ಜೆ ಹಾಗೂ ಐಂದ್ರಿಯಕ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳನ್ನು ಹತ್ತಿಕ್ಕಿ ಬುದ್ಧಿಯು ಮೇಲುಗೈ ಪಡೆದಿದೆ. ಬುದ್ಧಿಯ ಈ ವೈಪರೀತ್ಯವೇ ಈ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಮುಖ ತಾಕಲಾಟ ವಾಗಿದೆ. ಹೀಗಿರುವಲ್ಲಿ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆ ಎಂಬುದು ಕಲೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಬುದ್ಧಿಯು ಸೇಡು ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಗೆಯಲ್ಲದೆ ಬೇರೇನೂ ಆಗದು.

ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಬುದ್ಧಿಯು ಈ ವಿಶ್ವದ ಬಗ್ಗೆಯೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಪ್ರತೀಕಾರವೇ ಈ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆ. ಅರ್ಥೈಸುವುದು ಎಂದರೆ–ಕೇವಲ 'ಅರ್ಥ' ಗಳಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡ ಛಾಯಾಜಗತ್ತನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ–ಇಡೀ ವಿಶ್ವವನ್ನೇ ಸೊರಗಿಸುವುದು, ಭಗ್ನಗೊಳಿಸುವುದು ಎಂಬತಾಗಿದೆ. ಇಡಿ ವಿಶ್ವವನ್ನು ಈ ವಿಶ್ವವಾಗಿಸುವ ಸಾಹಸ. ['ಈ ವಿಶ್ವ'! ಬೇರೆ ಇನ್ನೆಷ್ಟೋ ವಿಶ್ವಗಳಿವೆ ಎಂಬಂತೆ.]

ವಿಶ್ವ, ನಮ್ಮ ವಿಶ್ವ ಸಾಕಷ್ಟು ಸೊರಗಿ ಭಗ್ನಗೊಂಡಿದೆ. ನಮ್ಮೊಳಗಿರುವುದರ ಗಾಢ ಅನುಭವ ನಮಗೆ ಆಗಿರುವವರೆವಿಗೂ ಈ ವಿಶ್ವದ ನಕಲುಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಯತ್ನಗಳನ್ನು ದೂರವಿರಿಸುವುದು ಲೇಸು.

V

ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಂತೂ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆ ಎಂದರೆ ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ತನ್ನ ಪಾಡಿಗೆ ಇರಲು ಬಿಡದ ಶುಷ್ಕ ಮನಸ್ಸಿನ ಚಟುವಟಿಕೆಯಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ನಿಜವಾದ ಕಲೆಗೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಭಯಗ್ರಸ್ತರನ್ನಾಗಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಇದೆ. ಕಲೆ ಎಂದರೆ ಅದರ ಆಶಯ

ಮಾತ್ರ ಎಂಬಂತೆ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಮಿತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಅದನ್ನು [ಆ ಆಶಯವನ್ನು] ಅರ್ಥೈಸಲು ಹೊರಟರೆ ಆಗ ಕಲೆಯನ್ನು ನಿಸ್ಸತ್ವಗೊಳಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆಯಷ್ಟೆ. ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆ ಕಲೆಗೆ ಅಂಕುಶವಿಟ್ಟು ಅದನ್ನು ನಮಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ತಿರುಚಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತದೆ.

ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯ ಈ ಶುಷ್ಕ ಚಟುವಟಿಕೆ ಬೇರೆಲ್ಲಾ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಬಹುವಾಗಿ ವ್ಯಾಪಿಸಿದೆ. ಒಂದು ಕವಿತೆ, ನಾಟಕ, ಕಾದಂಬರಿ ಅಥವಾ ಕತೆ–ಯಾವುದನ್ನೇ ಆದರೂ ಮೂಲ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಮತ್ತೇನೋ ಆಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿ ತೋರಿಸಿಕೊಡುವುದೇ ತಮ್ಮ ಹೊಣೆ ಎಂಬಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಎಷ್ಟೋ ದಶಕಗಳ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಎಷ್ಟೋ ವೇಳೆ ಬರಹಗಾರನೇ ತನ್ನ ಕೃತಿಯ ಅಗಾಧ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಕಂಡು ಬೆದರಿದಂತಾಗಿ, ತನ್ನ ಕೃತಿಯ ಅಂತರಾಳದಲ್ಲೇ, ಸ್ವಲ್ಪ ಸಂಕೋಚದಿಂದ, ಸ್ಪಷ್ಟತೆಗಾಗಿ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಹುದುಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಂತಹ ವಿಪರೀತ ಸಹಕಾರವನ್ನು ನೀಡುವ ಸಾಹಿತಿಗಳಲ್ಲಿ ಥಾಮಸ್ ಮ್ಯಾನ್ ಮಾದರಿ ಉದಾಹರಣೆ. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪೆಡಸು ಸಾಹಿತಿಗಳೆನ್ನಿಸಿಕೊಂಡವರ ಬಗ್ಗೆ ತನ್ನ ವಿಮರ್ಶನ ಕೆಲಸವನ್ನು ನಡೆಸುವಾಗಲಂತೂ ವಿಮರ್ಶಕನಿಗೆ ಬಲು ಖುಷಿಯೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕಾಫ್ಕಾನನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಿ. ಕೊನೆಯ ಪಕ್ಷ ಅರ್ಥಗಾರರ ಮೂರು ಸೇನೆಗಳು ಈ ಕಾಫ್ಕಾನನ್ನು ಸಾಮೂಹಿಕ ಹಲ್ಲೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿವೆ. ಕಾಫ್ಕಾನನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನ್ಯೋಕ್ತಿಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವವರು, ಆಧುನಿಕ ನೌಕರಶಾಹಿಯ ವೈಪರೀತ್ಯ ಹಾಗೂ ಒತ್ತಡಗಳು, ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿ ಆಡಳಿತದಲ್ಲಿ ಇದು ಪಡೆಯುವ ಸ್ವರೂಪಗಳ ಅಧ್ಯಯನವೇ ಕಾಫ್ಕಾನಲ್ಲಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಕಾಫ್ಕಾ ಒಬ್ಬ ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಕ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವವರು ಕಾಫ್ಕಾನಿಗೆ ಅವನ ತಂದೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಇದ್ದ ಭೀತಿಯಿಂದಾಗಿ ಒದಗಿದ ಹತಾಶಸ್ಥಿತಿ, ನಿರ್ವೀರ್ಯತೆಯ ಆತಂಕಗಳು, ಸ್ವತಃ ತಾನು ನಿರ್ವೀರ್ಯನೆಂಬ ಭ್ರಾಂತಿ, ತನ್ನ ಕನಸುಗಳಿಗೇ ದಾಸನಾಗಿಬಿಟ್ಟ ಸ್ಥಿತಿ – ಇವುಗಳ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನೇ ಕಾಫ್ಕಾನಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಕಾಫ್ಕಾ ಒಬ್ಬ ಧರ್ಮ ವಿಶ್ಲೇಷಕನೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವ ಮತ್ತೊಂದು ಗುಂಪಿನವರು, ಕ್ಯಾಸಲ್‌ನಲ್ಲಿನ ಕೆ ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಬಯಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ; ದ ಟ್ರಯಲ್‌ನ ಜೋಸೆಫ್ ಕೆಗೆ ದೇವರು ಕರುಣೆಯಿಲ್ಲದ ವಿಚಿತ್ರವಾದ ನ್ಯಾಯವನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾನೆ.. ...ಇತ್ಯಾದಿ ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಜಿಗಣೆಯಂತೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡಿರುವ ಅರ್ಥಗಾರರ ಗುಂಪಿನಿಂದ ಇಂತಹ ಬವಣೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿರುವ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ಸ್ಯಾಮ್ಯುಯಲ್ ಬೆಕೆಟ್. ಸ್ಯಾಮ್ಯುಯಲ್ ಬೆಕೆಟ್‌ನ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಅಂತರ್ಮುಖತೆಯನ್ನು ಅತ್ಯವಶ್ಯವಿರುವಷ್ಟನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳಿ, ಉಳಿದೆಲ್ಲದರಿಂದ ಬೇರಾಗಿರುವ

ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಬಹಳ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಂಗವಿಕಲರ ಮೂಲಕ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ದೇವರಿಂದ ಇಲ್ಲವೇ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯಿಂದ ಮನುಷ್ಯ ಬೇರ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಸ್ಥಿತಿಯೆಂದೋ, ಅಥವಾ ಮನೋದೈಹಿಕ ರೋಗದ ಅನ್ಯೋಕ್ತಿ ವಿಧಾನದ ಚಿತ್ರಣವೆಂದೋ ಅರ್ಥೈಸಲಾಗಿದೆ.

ಫ್ರಾಸ್ಟ್, ಜಾಯ್ಸ್, ಫಾಕ್ನರ್, ಲಾರೆನ್ಸ್, ಜೀಡ್ – ಹೀಗೆ ಎಷ್ಟೋ ಲೇಖಕರನ್ನು ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಅರ್ಥಗಾರರ ಈ ಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕಿಹಾಕಿ ಕೊಂಡವರ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಕೊನೆಯಿಲ್ಲದೆ ಬೆಳೆಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಷ್ಟಂತೂ ನಿಜ. ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆ ಎಂದರೆ, ಮಧ್ಯಮದರ್ಜೆಯ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಯೊಂದು ಮಹಾನ್ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ನೀಡುವ ಗೌರವ ಮಾತ್ರ ಎಂದೇನೂ ಭಾವಿಸಲಾಗದು. ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆ ಎಂದರೆ ಯಾವುದನ್ನೇ ಆಗಲಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದಾಗ ಅನುಸರಿಸುವ ಆಧುನಿಕ ವಿಧಾನವಾಗಿದ್ದು, ಎಲ್ಲ ತೆರನ ಕೃತಿಗಳಿಗೂ ಅದನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಿರುವುದರಿಂದಲೇ, ಎಸ್ಟ್ರೀಟ್ ಕಾರ್ ನೇಮ್ಡ್ ಡಿಸೈರ್ ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಲು ಹೊರಟ ಎಲಿಯಾ ಕಜನ್, ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಕುರಿತ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವಾಗ ಸ್ಟ್ಯಾನ್ಲಿ ಕೊವಾಲ್‌ಸ್ಕಿ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಆವರಿಸಿರುವ ಐಂದ್ರಿಯಕ ಹಾಗೂ ಹಿಂಸಾತ್ಮಕವಾದ ಬರ್ಬರತೆಯನ್ನೂ, ಹಾಗೆಯೇ ಬ್ಲಾಂಚಿಡು ಬೊಯಿಸ್ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಗರೀಕತೆ, ಕಾವ್ಯ, ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆರೆದ ಉಡುಪು, ಮಂದ ಬೆಳಕು ನವಿರಾದ ಭಾವಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವರೆಂದು ಸ್ವಲ್ಪ ಅತಿರೇಕದಲ್ಲಿಯೇ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಟೆನ್ನಿಸ್ ವಿಲಿಯಂಸ್ ಅತಿಭಾವುಕ ಮನಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಏಕೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬುದು ಈ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡಾಗ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದಂತೆನಿಬಿಟ್ಟಿತು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಗರಿಕತೆಯು ಸಾಗುತ್ತಿರುವ ಅವನತಿಯನ್ನು ಕುರಿತೇ ಈ ನಾಟಕಕಾರ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. [ಹೀಗೆ ನೋಡದೆ, ಕ್ರೂರಿಯೂ ಸುಂದರನೂ ಆದ ಸ್ಟ್ಯಾನ್ಲಿ ಕೊವಾಲ್‌ಸ್ಕಿ ಹಾಗೂ ಮಾಸಲು ಹುಡುಗಿ ಬ್ಲಾಂಚೆ ಡೂಬಾಯಿ ಇವರನ್ನು ಕುರಿತ ನಾಟಕವಿದೆಂದು ತಿಳಿದರೆ ಆಗ ಇದು ಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ !]

VI

ಕಲೆಗಾರರು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥ ಹೇಳಬೇಕೆಂದು ಬಯಸುತ್ತಾರೋ ಅಥವಾ ಇಲ್ಲವೋ ಎಂಬ ಸಂಗತಿ ಇಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಸ್ತುತ. ಸ್ಟ್ರೀಟ್‌ಕಾರ್ ಬಗ್ಗೆ ಕಜನ್ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಟೆನ್ನಿಸ್ ವಿಲಿಯಂಸ್ ಒಪ್ಪಬಹುದು. ದ ಬ್ಲಡ್ ಆಫ್ ಎ ಪೊಯೆಟ್ ಹಾಗೂ ಆರ್ಫಿಯಸ್ ಎಂಬ ತನ್ನ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನೂ, ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಗಳನ್ನೂ ಅನ್ವಯಿಸಿ ನೀಡಿದ ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ಕಾಕ್ಟು ಸ್ವಾಗತಿಸಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಸ್ವಂತಿಕೆ ಏನಾದರೂ ಇದ್ದರೆ ಈ

'ಅರ್ಥ'ಗಳಿಂದ ಆಚೆಗೇನೇ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ವಿಲಿಯಂಸ್‌ನ ನಾಟಕಗಳಾಗಲೀ ಕಾಕ್‌ಟ್ಯೂನ ಚಿತ್ರಗಳಾಗಲೀ, ಅವುಗಳಿಗೆ ಪಟ್ಟಿದ ಎಲ್ಲ ಅರ್ಥಗಳೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿವೆ ಎಂಬುದೇ ಈ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ನ್ಯೂನವೂ, ಅಸತ್ಯವೂ, ಸಂಕುಚಿತವಾದವೂ ಆಗಿದ್ದು ಒಪ್ಪಲು ಅನರ್ಹವಾಗಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ರೆಸ್‌ನಾಯ್ ಹಾಗೂ ರಾಬ್‌ಗ್ರಿಲ್‌ರ ನೇರ ಸಂದರ್ಶನಗಳಿಂದ, ಅವರು ಲಾಸ್ಟ್ ಇಯರ್ ಆಟ್ ಮಾರೀನಾಬಾದ್ ಅನ್ನು ಬಹುಮುಖೀ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಹೊಂದಲೆಂಬ ಉದ್ದೇಶದಿಂದಲೇ ರೂಪಿಸಿದ್ದರೆಂದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಮಾರೀನಾಬಾದ್ ಅನ್ನು ಅರ್ಥವಿಸಿಯೇ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಕುತೂಹಲವನ್ನು ತಡೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಮಾರೀನಾಬಾದ್‌ನಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದೆಂದರೆ, ಅಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗಿರುವ ಶುದ್ಧವೂ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಹೊರತಾದದ್ದೂ, ನಿಕಟ ಐಂದ್ರಿಯಾನುಭವವನ್ನು ನೀಡುವಂತಹವೂ ಆದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಹಾಗೂ ಸಿನಿಮಾ ಮಾಧ್ಯಮದ ಕೆಲವು ಹೊಸಬಗೆಯ ಆದರೆ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಅದು ನೀಡುವ ಕೆಲವು ಬಲವಾದ ಅಷ್ಟೇ ಇಕ್ಕಟ್ಟಿನ ಪರಿಹಾರಗಳು.

ಹಾಗೆಯೇ, ಇಂಗ್‌ಮರ್ ಬರ್ಗ್‌ಮನ್ ತನ್ನ ದ ಸೈಲೆನ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ, ಶೂನ್ಯವಾದ ರಾತ್ರಿಯ ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ಗಡಗಡನೆ ಉರುಳುತ್ತಾ ಬರುವ ಟ್ಯಾಂಕನ್ನು ಲಿಂಗ ಸಂಕೇತ ವೆಂದು ತಿಳಿದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ, ಹಾಗಿರುವುದೇ ನಿಜವಾದರೆ ಆ ಯೋಚನೆ ಮೂರ್ಖರೀತಿಯದೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ['ಕತೆಗಾರನನ್ನು ನಂಬಬೇಡ, ಕತೆಯನ್ನು ನಂಬು' ಎಂದು ಲಾರೆನ್ಸ್ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ]. ಆ ಹೋಟಲಿನ ಒಳಗಡೆ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ವಿಚಿತ್ರ ಗುಪ್ತ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ನಿಕಟ ಐಂದ್ರಿಯಿಕ ಸಮಾನ ವಸ್ತು ಎಂಬಂತೆ ಈ ಒರಟು ವಸ್ತುವನ್ನು ಪರಿಗ್ರಹಿಸುವುದಾದರೆ, ಇಡೀ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಕ್ಷಣವೆನಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಈ ಟ್ಯಾಂಕಿಗೆ ಫ್ರಾಯ್ಡಿಯನ್ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹಚಲು ಹೊರಡುವವರು ತೆರೆಯಮೇಲಿರುವುದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಲ್ಲಿ ಖಂಡಿತ ವಾಗಿಯೂ ಬೇಜವಾಬ್ದಾರಿಯುಳ್ಳವರೇ ಆಗಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ರೀತಿಯ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯು ಯಾವಾಗಲೂ ಆ ಕೃತಿಯ ಬಗೆಗಿನ ಅತೃಪ್ತಿ ಯಿಂದಲೇ [ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿರ ಬಹುದು], ಅದನ್ನು ಹೇಗಾದರೂ ಬದಲಿಸಿಬಿಡಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲದಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಿ ಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ.

ಒಂದು ಕೃತಿಯು ವಿವಿಧ ಆಶಯಗಳ ಸಂಕಲನವೇ ಆಗಿದೆ ಎಂಬ ಟೊಳ್ಳು ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಆಧರಿಸಿಯೇ ಆರಂಭವಾಗುವ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆ ಕಲೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸು ತ್ತದೆ. ಅದು ಕಲೆಯನ್ನು ವಿವಿಧೋಪಯೋಗಿಯಾದ ಒಂದು ವಸ್ತುವೆಂದು ಮಾತ್ರ

ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇಅಲ್ಲದೆ, ಕಲೆ ವಿವಿಧ ಬಗೆಯ ಬೌದ್ಧಿಕ ಯೋಜನೆಗಳ ಸಲಕರಣೆ ಮಾತ್ರ ಎಂದೂ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.

VII

ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯೇ ಯಾವಾಗಲೂ ಮೇಲುಗೈಯನ್ನು ಪಡೆಯದು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಇಂದು ಕಲೆಯನ್ನು ಈ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಲು ನಡೆಸಿರುವ ಯತ್ನ ಎಂದೇ ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಈ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಕಲೆ ವಿಡಂಬನೆಯ ರೂಪವನ್ನು ತಳೆಯ ಬಹುದು. ಅಥವಾ ಅದು ತೀರಾ ಅಮೂರ್ತವಾಗಲೂ ಬಹುದು. ಅಥವಾ ಅದು ['ಕೇವಲ'] ಅಲಂಕಾರಿಕವಾಗಿಬಿಡಬಹುದು. ಅಥವಾ ಕಲೆಯ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳನ್ನೇ ಮೀರಲೂಬಹುದು.

ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯನ್ನು ಮೀರುವ ಈ ಯತ್ನ ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ. ಅಮೂರ್ತ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಉದ್ದೇಶ, ಸಾಧಾರಣ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಆಶಯವನ್ನೇ ಹೊಂದಿರದೆ ಇರುವುದು ; ಆಶಯವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದಮೇಲೆ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲ. ಇದರ ವಿರುದ್ಧ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವ ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಪರ್ಯಾಯ ಮಾರ್ಗದಿಂದ ಇದೇ ಫಲಿತಾಂಶವನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತವೆ ; ತನ್ನ ಆಶಯವನ್ನು ಅರಚಿ ಅರಚಿ ಹೇಳಿ. ಇದೇ 'ಆಶಯ' ಇಷ್ಟೇ ಎಂದು ತೀರಾ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಸುವ ಅದರ ರೀತಿಯಿಂದ ಅರ್ಥೈಸಿ ಹೇಳಲು ಅಲ್ಲೇನೂ ಉಳಿದಿರುವುದೇ ಇಲ್ಲ.

ಹೀಗೆಯೇ, ಫ್ರೆಂಚ್ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಾದ ಮಹತ್ತರ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು [ಸಂಕೇತ ವಾದ ಅಥವಾ ಪ್ರತೀಕಾರವಾದ ಎಂಬ ತಪ್ಪಾದ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆಯಲಾಗುವ ಚಳುವಳಿಯನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಂತೆ] ಮೊದಲುಗೊಂಡು ಬಹುಪಾಲು ಆಧುನಿಕ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಮೌನವನ್ನು ಬಳಸಿ, ಶಬ್ದದ ಮಾಯಾಜಾಲವನ್ನು ಪುನಃ ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಹೊರಟು, ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯ ಒರಟು ಹಿಡಿತದಿಂದ ಪಾರಾಗುವ ಹಾದಿಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿವೆ. ಇಲಿಯಟ್‌ನನ್ನು ಕೆಳಗಿಳಿಸಿ ಪೌಂಡ್‌ನನ್ನು ಮೇಲೇರಿಸುವ ಇತ್ತೀಚಿಗಿನ ಕ್ರಾಂತಿಯು ಕಾವ್ಯದ ಆಶಯಕ್ಕೆ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸು ತ್ತದೆ. ಇದು ಆಧುನಿಕ ಕಾವ್ಯವು ಅರ್ಥಗಾರರ ಮನೋಭಾವಕ್ಕೆ ರೋಸಿಹೋಗಿ ನೀಡಿದ ಉತ್ತರ.

ಇದುವರೆವಿಗೂ ನಾನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವ ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳೆಲ್ಲವೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅಮೇರಿಕಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬುದೇನೋ ನಿಜ. ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆ ಎಂಬುದು ಅತ್ಯಲ್ಪ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿರುವ ಕಾದಂಬರಿ ಹಾಗೂ ನಾಟಕ ಕಲಾಪ್ರಕಾರ

ಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯ ಆಕ್ರಮಣ ವಿಪರೀತವಾಗಿಯೇ ನಡೆದಿದೆ. ಅಮೇರಿಕದ ಎಲ್ಲ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರೂ, ನಾಟಕಕಾರರೂ ಮೂಲತಃ ಪತ್ರಿಕಾಪರದಿಕಾರರೋ, ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರೋ ಅಥವಾ ಮನೋವಿಜ್ಞಾನಿಗಳೋ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ಸಿದ್ಧ-ಪಡಿಸಿದ ಸಂಗೀತದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅವರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗಾದ್ದರಿಂದಲೇ ಕಾದಂಬರಿ ಅಥವಾ ನಾಟಕಗಳು ಎಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರಾಥಮಿಕ, ನಿರುತ್ತೇಜಕ ಹಾಗೂ ಸ್ಥಗಿತ ಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿವೆಯೆಂದರೆ ಅವುಗಳ ಆಶಯ, ಕೇವಲ ವಾರ್ತಾ ಸಮಾಚಾರಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿಲ್ಲದಿರುವಾಗಲೂ ತೀರಾ ವಿಚಿತ್ರವೆಂಬಂತೆ ತೀರಾ ವಾಚ್ಯವೂ, ಸುಲಭ ಗೋಚರವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಎಂತಹ ಹಂತವನ್ನು ತಲುಪಿದೆಯೆಂದರೆ [ಅಮೇರಿಕದಲ್ಲಿ] ಕಾದಂಬರಿ ಅಥವಾ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಗಳು, ಕಾವ್ಯ, ಚಿತ್ರಕಲೆ ಅಥವಾ ಸಂಗೀತಗಳಲ್ಲಿಯಂತಲ್ಲದೆ, ತಮ್ಮ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ತರುವಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ತೋರುತ್ತಿಲ್ಲ. ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯು ತಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಆಕ್ರಮಣವನ್ನು ನಡೆಸಲು ವಿಪುಲವಾದ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ಇವು ಒದಗಿಸುತ್ತಿವೆ.

ಆದರೆ, ಈ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯ ಹಾವಳಿಯಿಂದ ಕಲೆಯನ್ನು ಮುಕ್ತವಾಗಿಸಲು ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಯೇ–ಅಂದರೆ ಆಶಯವನ್ನೇ ಬಲಿಗೊಟ್ಟಾದರೂ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮಾಡಲಾಗುವ ಪ್ರಯೋಗಗಳು–ಉಳಿದಿರುವ ದಾರಿ ಎಂದೇನೂ ಭಾವಿಸಲಾಗದು. ಕೊನೆಯ ಪಕ್ಷ ನನಗಂತೂ ಹಾಗನ್ನಿಸುತ್ತಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಏನಾದರೂ ಉಂಟಾದರೆ ಅದು ಕಲೆಯನ್ನು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಗೆ ಬೆದರಿ ಓಡುತ್ತಾ ಇರಲು ಒತ್ತಾಯಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. [ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಇದು ನಿರಂತರವಾಗಿ ರೂಪ ಮತ್ತು ಆಶಯಗಳ ನಡುವಣ ಭೇದವನ್ನು ಒತ್ತಾಯಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಭೇದ ವಿದೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದಂತೂ ಭ್ರಾಂತಿಯೇ ಸರಿ.] ಅರ್ಥೈಸುವವರ ಹಾವಳಿ ಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೇಬೇಕೆಂದರೆ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಮಾದರಿ ವಿಧಾನವಿದೆ. ಕಲಾ ಕೃತಿಗಳನ್ನು, ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ತೀರಾ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗುವ ರೀತಿ ಯಲ್ಲಿರುವಂತೆ ನಿರ್ಮಿಸುವುದು, ತೀವ್ರ ಚಲನೆಯಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು, ಅದು ಏನನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿದೆ ಎಂಬುದು ಎಷ್ಟು ನೇರವಾಗಿರಬೇಕೆಂದರೆ ಆಕೃತಿ .... ಅದೇನೆಂದು ತಾವೇ ಹೇಳಿಬಿಡಬೇಕು. ಈಗ ಇದು ಸಾಧ್ಯವೇ ? ಚಲನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹೀಗಾಗಲು ಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತೇನೆ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಸದ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳಲ್ಲೂ ಸಿನಿಮಾ ಮಾತ್ರವೇ ತೀರಾ ಜೀವಂತವಾದ, ಕುತೂಹಲ ಕಾರಕವಾದ ಕಲೆ ಎನ್ನಿಸಿದೆ. ಒಂದು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಜಕ್ಕೂ ತಪ್ಪುಗಳುಂಟಾಗುವ ಸಂದರ್ಭಗಳಿದ್ದೂ ಅದು ಒಳ್ಳೆಯದಾಗಿ ಉಳಿಯಬಲ್ಲುದು ಎಂಬ ಅಂಶವೇ ಆ ಕಲೆಯು ನಿಜವಾಗಿ ಎಷ್ಟೊಂದು ಜೀವಂತವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ

ಬಗೆ ಎನ್ನಬಹುದೇನೋ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಬರ್ಗ್‌ಮನ್‌ನ ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಿ. ಆಧುನಿಕ ಮನೋಭಾವಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮೊಂಡುಮೊಂಡಾಗಿ ಹೇಳುವ ಸಂದೇಶಗಳಿಂದಾಗಿ ದೋಷಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ, ಇದರಿಂದ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ, ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ನಿರ್ದೇಶಕನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮೀರಿ ಮುನ್ನಡೆದು ಜಯಭೇರಿಯನ್ನು ಮೊಳಗಿಸಿಬಿಡುತ್ತವೆ. ವಿಂಟರ್ ಲೈಟ್ ಅಥವಾ ದ ಸೈಲೆನ್ಸ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿರುವ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ವೈಭವ ಪೂರ್ಣ ಸೌಂದರ್ಯದ ದೃಶ್ಯಗಳು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಮುಂದೆ ನಲಿದಾಡುವಾಗ, ವಾಸ್ತವದ ಕತೆ ಹಾಗೂ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಹುಸಿ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಕಾಡಿಸಲಾರದು. [ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದ್ದು ನಮ್ಮನ್ನಾವರಿಸುವ ಸಂಗತಿ ಡಿ. ಡಬ್ಲ್ಯು. ಗ್ರಿಫಿತ್‌ನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ] ಒಳ್ಳೆಯ ಚಲನ ಚಿತ್ರಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅರ್ಥ ಹಚ್ಚಬೇಕೆಂಬ ನಮ್ಮ ತುರಿಕೆಯನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತವೆ. ಹಲವಾರು ಹಳೆಯ ಹಾಲಿವುಡ್ ಚಿತ್ರಗಳು–(ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಕ್ಯುಕರ್, ವಾಲ್ಷ್, ಹಾಕ್ಸ್ ಮುಂತಾದ ಎಷ್ಟೋ ನಿರ್ದೇಶಕರು)–ಪ್ರತಿಮಾ ವಿಧಾನದಿಂದ ಮುಕ್ತವಾಗಿವೆ. ಯುರೋಪಿನ ಹೊಸ ಪೀಳಿಗೆಯ–ಟ್ರುಫಾಂನ 'ಶೂಟ್ ದ ಪಿಯಾನೋ' 'ಪ್ಲೇಯರ್' ಹಾಗೂ 'ಜ್ಯೂಲ್ಸ್ ಅಂಡ್ ಜಿಮ್'. ಗೋಡಾರ್ಡ್‌ನ 'ಬ್ರೆತ್‌ಲೆಸ್' ಹಾಗೂ 'ವಿವ್ರೆಸ ವೀ, ಅಂಟೋನಿಯೋನಿಯ 'ಅವೆಂತುರಾ' ಹಾಗೂ ಆಲ್ಮಿಯಾನ 'ಫಿಯಾನ್ಸೆಸ್'–ನಿರ್ದೇಶಕರ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕೃತಿಗಳಿಗಿಂತ ಇವು ಯಾವುದರಲ್ಲೂ ಕಡಿಮೆ ದರ್ಜೆಯವಲ್ಲ.

ಅರ್ಥಗಾರರ ಹಾವಳಿ ಈ ಸಿನಿಮಾ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರದ ಮೇಲೆ ಏಕಾಗಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಕಲಾಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಅದರ ಹೊಸತನವೇ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಎತ್ತರವಾಗಿದೆ. ಕಾಕತಾಳೀಯವೆನಿಸಿದರೂ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂತೋಷದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ, ಚಲನ ಚಿತ್ರ ಬಹುಕಾಲದವರೆಗೆ ಕೇವಲ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳೇ ಆಗಿ ಮುಂದುವರೆದವು ; ಇನ್ನೂ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಸಮೂಹದ ಒಂದು ಅಂಶವೆಂದೇ ಅವುಗಳನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸ ಲಾಗಿತ್ತು. ಮೇಲಂಸ್ತರದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬುದ್ಧಿವಂತ ಜನರು ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾ ಗಿಯೋ ಅವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ.

ಆಮೇಲೆ ಕೂಡ, ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲೇಬೇಕೆಂದು ಹೊರಟವರಿಗೂ, ಆಶಯಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶಗಳು ಎಷ್ಟೋ ಇವೆ. ಕಾದಂಬರಿ ಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ ಒಂದು ಸಂಗತಿ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಈ ಕಲೆಯ ರೂಪಕ್ಕೆ ಅದರದೇ ಆದ ಭಾಷೆ ಇದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಕ್ಯಾಮರಾದ ಚಲನೆ ತೀರಾ ಸಂಕೀರ್ಣದ್ದೂ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಬಗೆಯದ್ದೂ ಆಗಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ

ಚಿತ್ರದ ಸಂಕಲನ, ದೃಶ್ಯ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳ ಸಂಯೋಜನೆ ಮುಂತಾದ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿತಿಯ ಅಂಶಗಳಿಗೂ ಅವುಗಳಿಗೇ ಆದ ಸ್ವಂತಿಕೆ ಇದೆ.

VIII

ಕಲೆಯ ಬಗೆಗಿನ ವಿಮರ್ಶೆಯೇ ಆಗಲಿ, ಟೀಕೆ ಟಿಪ್ಪಣಿಯೇ ಆಗಲಿ ಯಾವ ಬಗೆಯದಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ನಾವಿಂದು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತೇವೆ ? ಏಕೆಂದರೆ, ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ಅನಿರ್ವಚನೀಯ ಅಥವಾ ಅವರ್ಣನೀಯವಾಗಿರುತ್ತವೆ ಎಂದೂ, ಅವುಗಳನ್ನು ಎಂದೂ ಸಂಚಯಿಸಿ ಹೇಳಲಾಗದೆಂದೂ ನಾನೇನೂ ಹೇಳುತ್ತಿಲ್ಲ. ಕಲೆಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಇಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎಂದರೆ ಇದು ಹೇಗೆ ಜರುಗಬೇಕು ಎಂಬುದು ಮಾತ್ರ. ಕಲೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾನಪಲ್ಲಟಗೊಳಿಸುವ ಬದಲು ಅದರ ಸೇವೆಯಲ್ಲಿ ನಿರತವಾಗುವ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಹೇಗಿರಬಹುದು ?

ಇಲ್ಲಿ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಕಲೆಯ ರೂಪ. ಕಲೆಯು ಆಶಯದ ಕಡೆಗೇ ವಿಪರೀತ ಒತ್ತು ಕೊಡುವುದರಿಂದ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆ ಕೊಬ್ಬುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದರ ರೂಪವನ್ನು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡಂತೆಲ್ಲ ಈ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯ ಕೊಬ್ಬು ಕುಗ್ಗುವುದು. ಇಲ್ಲಿ ರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಕೋಶದ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆ – ಈ ಪರಿಭಾಷೆ ನಿರ್ದೇಶಾತ್ಮಕವಾಗಿರದೆ ವಿವರಣಾತ್ಮಕವಾಗಿದ್ದರೆ ಲೇಸು-ವಿಮರ್ಶೆಯು ಆಶಯದ ತಿರುಳೆಲ್ಲವನ್ನು ರೂಪದಲ್ಲೇ ಗ್ರಹಿಸುವಂತಹುದಾಗಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ಇಂತಹ ವಿಮರ್ಶೆ ಬಹಳ ಅಪರೂಪ. 'ಸ್ಟೈಲ್ ಅಂಡ್ ಮಿಡಿಯಂ ಇನ್ ದಿ ಮೋಷನ್ ಪಿಕ್ಚರ್ಸ್' ಎಂಬ ಇರ್ವಿನ್ ಪೆನೊಫ್ಸ್ಕಿಯ ಪ್ರಬಂಧ, 'ಎ ಕಾನ್ಸ್‌ಪೆಕ್ಟಸ್ ಆಫ್ ಡ್ರಮಾಟಿಕ್ ಜನರ್ಸ್' ಎಂಬ ನಾರ್ತ್ರೋಪ್ ಫ್ರೈನ ಪ್ರಬಂಧ, 'ದ ಡಿಸ್ಕಷನ್ ಆಫ್ ಎ ಪ್ಲಾಸ್ಟಿಕ್ ಸ್ಪೇಸ್' ಎಂಬ ಪೀರೆ ಫ್ರಾನ್ಕ್‌ಸ್ಟಲ್ ನ ಪ್ರಬಂಧ–ಈ ಮೂರೂ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಚಲನ ಚಿತ್ರ, ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಮೇಲಿನ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಾಗಿದ್ದು ಇವನ್ನು ನಾನು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ರೀತಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಿಗೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗಿ ಕೊಡಲು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತೇನೆ. ರೊನಾಲ್ಡ್ ಬಾರ್ಥ್ಸ್ ನ ಆನ್ ರೇಸಿನ್ ಎಂಬ ಗ್ರಂಥ ಹಾಗೂ ಅವನೇ ಬರೆದ ರಾಬ್-ಗ್ರಿಲೆಟ್ ಮೇಲಿನ ಎರಡು ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕನ ಬಗ್ಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿದ ರೂಪಾತ್ಮಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗಿವೆ. [ಎರಿಕ್ ಆಯರ್ ಬಾಚ್‌ನ ಮೈಮಸಿಸ್ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿನ 'ದ ಸ್ಕಾರ್ ಆಫ್ ಒಡಿಸಸ್' ಎಂಬಂತಹ ಉತ್ತಮ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನೂ ಇದೇ ರೀತಿಯವೆಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.] ಕೃತಿ ಹಾಗೂ ಕೃತಿಕಾರನಿಗೆ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ನಡೆಯಿಸಿದ ರೂಪಾತ್ಮಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ವಾಲ್ಟರ್ ಬೆಂಜಮಿನ್ ನ 'ದ ಸ್ಟೋರಿ ಟೆಲ್ಲರ್ : ರಿಫ್ಲೆಕ್ಷನ್ಸ್

ಆನ್ ದ ವರ್ಕ್ಸ್ ಆಫ್ ನಿಕೊಲಾಯ್ ಲೆಸ್ಕೊವ್' ಎಂಬ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಗಮನಿಸ ಬಹುದು.

ಹೀಗೆಯೇ, ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಪರಿಚಯವನ್ನು ನಿಖರವಾಗಿ, ತೀಕ್ಷ್ಣವಾಗಿ, ಆದರೆ ಆತ್ಮೀಯವಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಡುವ ವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಬಹು ಮೂಲ್ಯವಾದದ್ದು. ರೂಪಾತ್ಮಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಿಂತ ಈ ಕೆಲಸ ಕಷ್ಟಕರವೆಂದೇ ತೋರುತ್ತದೆ. ನಾನು ಹೇಳುವ ಈ ರೀತಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಅತ್ಯಪರೂಪವಾದ ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗಿ ಮಾನ್ನಿ ಫಾರ್ಬರ್‌ನ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶೆಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. 'ದ ಡಿಕ್ಕೆನ್ಸ್ ವರ್ಲ್ಡ್ : ಎ ವ್ಯೂ ಫ್ರ ಟಾಡ್‌ಗರ್ಸ್' ಎಂಬ ಡೊರೋತಿ ವಾನ್ ಗೆಂಟ್‌ನ ಪ್ರಬಂಧ. ವಾಲ್ಟ್ ವ್ಹಿಟ್‌ಮನ್ ಮೇಲಿನ ರಾಂಡಲ್ ಜಾರೆಲ್ಸ್‌ನ ಪ್ರಬಂಧ ಮುಂತಾದವು. ಈ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಕಲೆಯ ಒಳಗೆ ಅನವಶ್ಯವಾಗಿ ಮೂಗು ತೂರಿಸುವ ಬದಲು ಅಲ್ಲಿನ ಬಲು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ತೆರನ ಮೇಲ್ಮೈಯನ್ನು ತೆರೆದು ಕಾಣಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಮಾಡುತ್ತವೆ.

IX

ಕಲೆಯಲ್ಲಿ – ಹಾಗೆಯೇ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲೂ – ಇಂದು ನಾವು ಬಹುವಾಗಿ ಕೊಂಡಾಡುವುದು ಅದು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಪಾರದರ್ಶಕವಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಸಂಗತಿಯನ್ನು. ಪಾರದರ್ಶಕ ಗುಣ ಎಂದರೆ ಅಲ್ಲಿನ ಸಂಗತಿಗಳು ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ, ಅವು ಹೇಗಿವೆಯೋ ಹಾಗೆಯೇ ಕಾಣುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕು ಎಂದರ್ಥ. ಇದೇ ಕಲೆಯ ಮಹಾನ್ ಸಾಧನೆ. ಬ್ರೆಸ್ಸನ್, ಒಜು ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ಹಾಗೂ ರೆನಾಯ್‌ದ್‌ರ ಚಿತ್ರ ದ ರೂಲ್ಸ್ ಆಫ್ ದ ಗೇಮ್‌ನಲ್ಲಿರುವ ರೀತಿ ಇಂತಹದು.

ಒಂದೊಮ್ಮೆ, [ಡಾಂಟೆಯನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಿ] ಒಂದು ಕಲೆಯನ್ನು ವಿವಿಧ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸಬಹುದಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸುವುದೇ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಹಾಗೂ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಎನಿಸಿದ್ದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಂದು ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿರುವುದೇ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕವೆಂಬ ಈ ನಿಲುವು ಆಧುನಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ಕಾಡುತ್ತಿರುವ ನಿರುಪಯುಕ್ತ ಸಂಗತಿಗಳ ಆವರ್ತನ ತತ್ತ್ವವನ್ನೇ ಮತ್ತಷ್ಟು ಬಲಪಡಿಸುತ್ತದೆ.

ಒಂದೊಮ್ಮೆ [ಮೇಲ್ದರ್ಜೆಯ ಕಲೆಯು ಅಪರೂಪವೆನಿಸಿದ್ದಾಗ] ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿ ಹೇಳುವ ಕ್ರಿಯೆಯೇ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಹಾಗೂ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಎನಿಸಿದ್ದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಈಗ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಕಲೆಯನ್ನು ಆಲೋಚನೆಯನ್ನಾಗಿಯೋ ಅಥವಾ [ಇನ್ನೂ ಕೆಟ್ಟದ್ದೆಂದರೆ] ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನಾಗಿಯೋ

ಪರಿವರ್ತಿಸಿ ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಬೇಡವೇ ಬೇಡ ಎಂದು ನಾವಿಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸಿ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದೇವೆ.

ಕಲೆಯು ಒದಗಿಸುವ ಐಂದ್ರಿಯಿಕ ಅನುಭವವನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸದೆ, 'ಆ ಬಗ್ಗೆ ಏನು ಹೇಳಲಿಕ್ಕಿದೆ' ಎಂಬ ಧೋರಣೆಯಿಂದಲೇ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈಗ ಮೊದಲಿಗೇ ಹಾಗೆ ಒಪ್ಪಿ ಹೊರಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದು. ನಮ್ಮ ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಮೇಲೆ ಧಾಳಿಯಿಡುವ ನಗರ ಪರಿಸರದ ದೃಶ್ಯಗಳು, ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ ಬಣ್ಣ ವಾಸನೆಗಳು, ಇವುಗಳೊಡನೆ ಸೇರಿದಂತೆ ನಮ್ಮೆಲ್ಲರಿಗೂ ಅನುಭವಗಮ್ಯವಾಗುತ್ತಿರುವ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಅಗಣಿತ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿರಿ. ಇಂದಿನ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎಂದರೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಉತ್ಪಾದನೆ, ಇನ್ನಷ್ಟು, ಮತ್ತಷ್ಟು ಎಂಬುದರ ಮೇಲೆಯೇ ಆಧರಿಸಿರುವಂತಹುದು; ಇದರ ಫಲವೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಗ್ರಹಣಶಕ್ತಿ ನಿಧಾನವಾಗಿ ತನ್ನ ತೀಕ್ಷ್ಣತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಈ ಆಧುನಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿನ ವಸ್ತು ಜಗತ್ತಿನ ಆಧಿಕ್ಯ ಹಾಗೂ ಅದರ ಎಲ್ಲವೂ-ನಿಬಿಡತೆ–ನಮ್ಮ ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಗ್ರಹಣ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ದುರ್ಬಲಗೊಳಿಸುತ್ತಿವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ನಮ್ಮ ಇಂದ್ರಿಯಗ್ರಹಣಶಕ್ತಿಯ ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು, ನಮ್ಮ ಯೋಗ್ಯತೆಯನ್ನು [ಹಿಂದಿನ ಕಾಲಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು] ಗಮನಿಸಿಯೇ ವಿಮರ್ಶಕನ ಕೆಲಸವನ್ನು ತೂಗಿ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ನಮ್ಮ ಇಂದ್ರಿಯಗ್ರಹಣಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ಸಚೇತನಗೊಳಿಸುವುದು ಇಂದಿನ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಾಗಿದೆ. ನಾವು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಕಾಣುವುದನ್ನು ಕೇಳುವುದನ್ನು, ಅನುಭವಿಸುವುದನ್ನು ಕಲಿಯಬೇಕು.

ಒಂದು ಕಲೆಯ ಆಶಯವೆಲ್ಲವನ್ನು ಬಗೆದು ನೋಡುವುದಷ್ಟೇ ನಮ್ಮ ಕೆಲಸವಾದರೆ ಫಲವಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಇರುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚೇ ಎನ್ನಬಹುದಾದಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಆಶಯವನ್ನು ಹಿಂಡಿ ತೆಗೆಯುವ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿನ ಆಶಯವನ್ನು ವಿರಳವಾಗಿಸಿ ಆ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಕಾಣುವುದೇ ನಮ್ಮ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರಲಿ.

ಕಲೆಯ ಮೇಲಿನ ಟೀಕೆ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳ ಉದ್ದೇಶವಾದರೂ ಏನು ? ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ವೃದ್ಧಿಗೊಳಿಸುವುದು, ಹಾಗೂ ನಮ್ಮ ಅನುಭವವನ್ನು ಸಮೃದ್ಧಿಗೊಳಿಸುವುದು – ಇದೇ ಎಲ್ಲ ಕಲಾವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳ ಗುರಿಯಾಗಬೇಕು. 'ಅದು ಏನಾಗಿದೆಯೋ ಹಾಗಾಗಿರುವುದು ಹೇಗೆ?' ಎಂದು ವಿವರಿಸುವುದು. 'ಅದು ಏನಾಗಿದೆಯೋ ಅದೇ ಅದು'? ಎಂದು ವಿವರಿಸಬಹುದು. 'ಅದು ಏನನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದೆ' ಎಂದು ವಿವರಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

X

ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ನಮಗೆ ಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಸಂಲಗ್ನಾನುಭವ ಮೀಮಾಂಸೆ. ಜ್ಞಾನಾನುಭವ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲ.

ಟಿಪ್ಪಣಿ :

ನಮ್ಮ ಕಲ್ಪನೆಯ ರೂಪ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಅರ್ಥ ಇರುವುದೇ ಒಂದು ತೊಂದರೆಯೆನಿಸಬಹುದು. [ರೂಪ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಇರುವ ಎಲ್ಲ ಗ್ರೀಕ್ ರೂಪಕಗಳನ್ನು ಸ್ಥಳ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಿಂದಲೇ ಕಲ್ಪಿಸಲಾಗಿದೆ] ಆದ್ದರಿಂದಲೇ, ದೃಶ್ಯರೂಪಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಪದಕೋಶ ಒದಗಿ ಬರುವಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬೇರೆಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಗ್ರಾಹ್ಯರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮಾತ್ರವೇ ಇದಕ್ಕೆ ಅಪವಾದವೆನಿಸಬಹುದು; ಇದಕ್ಕೂ ಕಾರಣವೇನೆಂದರೆ ಇದು ನಿರೂಪಣಾ ವಿಧಾನವಾಗಿದ್ದರೂ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದಾಗ ಚಿತ್ರಮಯವಾಗಿ ದೃಶ್ಯ ರೂಪವನ್ನೇ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ......ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಬಹುಶಃ ಚಿತ್ರ ವಿಮರ್ಶೆ ಇದಕ್ಕೊಂದು ಮುನ್ನಡೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ, ಚಿತ್ರಮಾಧ್ಯಮ ಮೂಲತಃ ದೃಶ್ಯರೂಪವೇ ಆಗಿದೆಯಾದರೂ, ಅದನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಉಪವಿಭಾಗವೆಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಬಾರೋಕ್ ಕಲೆ (Baroque Art)

ಎಸ್. ಸಿ. ಪಾಟೀಲ

ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮುಂದಿನ ಮತ್ತೊಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ತನ್ನ ಬಳುವಳಿಯನ್ನು ವಂಶವಾಹಿನಿಯಾಗಿ ಕೊಡುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯದ ವಿಷಯವಲ್ಲ. ಅದು ಕೆಲವು ಸಲ ತನಗರಿವಿಲ್ಲದೆಯೇ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆ. ಇಟಲಿಯ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ಈ ಮಾತು ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಾರಸುದಾರಿಕೆ ರೋಮದ್ದಾದರೆ, ರೋಮಿನವಾರಸುದಾರಿಕೆಯ ಹೆಜ್ಜೆಯ ಗುರುತುಗಳು ಇಟಲಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪಡಿಮೂಡಿ ಹೊಸ ರೂಪ ತಳೆಯಲು ಕಾರಣವಾಗಿವೆ. ರೋಮಿನ ಧರ್ಮ, ತತ್ವ ಜ್ಞಾನ, ಸಾಹಿತ್ಯಕಲೆಗಳು ಇಟಲಿಯ ಕಲೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಭದ್ರತಳಪದಿಯಾಗಿವೆ.

ಇಟಲಿಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದ ಪ್ರವಾಹದಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣ ದೊಡ್ಡ ತೆರೆಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಕೆಲವು ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರ ಮಹಾಪೂರಗಳೇ ಬಂದುಹೋಗಿವೆ. ಈ ಮಹಾಪೂರದಿಂದ ಹಾನಿಗಿಂತ ಲಾಭವೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅದವನ್ನು ಯಾರೂ ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಇಟಲಿಯಲ್ಲಿ ಹದಿನಾರರಿಂದ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನಗಳ ಬಹುಮುಖಿ ಕಲಾಸಾಧನೆಯನ್ನು ಸರಿಗಟ್ಟುವ ದೇಶ ಮತ್ತೊಂದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಲಾಸಾಧನೆ ಪ್ರಫುಲ್ಲಿತವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಬಂದಿರುವದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸತ್ಯ.

ಇಟಲಿಯ ವಾಸ್ತುಕಲೆ, ಶಿಲ್ಪಕಲೆ, ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಮುಂತಾದ ಕಲೆಗಳು, ರ್‍ಯಾಫಲ್, ಲಿಯೊನಾರ್ದೊದ ವಿಂಚಿ, ರೆಂಬ್ರಾಂಟ್, ಮೈಕೆಲ್ ಎಂಜೆಲೋ, ಬರ್ನಿನಿ, ಜಿಯತ್ತೋ, ಡಾಂಟೆ, ಪೆಟ್ರಾರ್ಕ್, ಬೋಕಾಚಿಯೋ ಮುಂತಾದ ಸೃಜನ ಶೀಲ ಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ನವೀನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ತರಲು ನಡೆಸಿದ ಚಳುವಳಿ ಕಲಾಲೋಕಕ್ಕೊಂದು ಹೊಸ ತಿರುವು ನೀಡಿತು. ಇಟಲಿಯ ಕಲೆ ಹಲವಾರು ವರ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ಅರಳುತ್ತಿರುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿಯ ಖ್ಯಾತಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಲು ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯತ್ನದ ಪರಿಣಾಮವೇ ಬಾರೋಕ್ ಕಲೆಯಾಗಿದೆ.

ಬಾರೋಕ್ ಕಲೆ ಎಂದರೇನು ?

Baroque from the portuguese word 'Barroco' Meaning an irregularly shaped pearl[1] ಬಾರೋಕೋ ಎಂಬ ಪೋರ್ಚುಗೀಸ್ ಶಬ್ದದಿಂದ

1. Dagobert, D. Runes & Harry, G. Schrickel (Ed) "ENCYCLOPEDIA of the Arts" Page, 95

‘ಬರೋಕ್’ ಎಂಬ ಶಬ್ದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ‘ಆಕಾರಗೆಟ್ಟ ಮುತ್ತು’ ಎಂದು ಆ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥ. ಈ ಶತಮಾನದ ತನಕವೂ ಆ ಅರ್ಥವೇ ಎಂದರೆ ‘ವಿಕೃತ’ ಇಲ್ಲವೆ ‘ಸಂಯಮರಹಿತ’ ಎಂಬ ಅರ್ಥವೇ ಬಾರೋಕ್ ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿತ್ತು.[2] ಸ್ಪಾನಿಷ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬಾರೋಕ್ ಎಂದರೆ ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಆಕಾರದ ಮುತ್ತು. ಅಥವಾ ಬಿರಿಯುವುದೇನೋ ಎಂಬಂತೆ ತೋರುವ ವರ್ತುಲಾಕಾರದ ‘ಮುತ್ತು’ ಎಂದು ಹೆಸರಿದೆ. ಆಕೃತಿಗಳು ತಮ್ಮ ಮೇರೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ಹೊರ ಬರುವುವೇನೋ ಎಂಬಂತೆ ಕಾಣುವ ವಾಸ್ತು ಶಿಲ್ಪ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೋಕ್ ಕಲೆ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹದಿನೆಂಟು ಮತ್ತು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ವಿಪರೀತ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದವರ ಅವಹೇಳನಕ್ಕಾಗಿ ಬಾರೋಕ್ ಪದವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಉಂಟು.[3] 1600 ರಿಂದ 1750ರ ತನಕ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿದ ಕಲಾಪ್ರವೃತ್ತಿ ಮತ್ತು ಸೃಷ್ಟಿಗಳ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತನ್ನು ತಾತ್ಸಾರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಿಂದಣ ಕಾಲದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮೂದಲಿಸುವದಕ್ಕಾಗಿಯೂ ಈ ಶಬ್ದವನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದುಂಟು.[4] ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ಐರೋಪ್ಯ ಕಲೆಯನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವದಕ್ಕೆ ಇಂದು ಬಾರೋಕ್ ಪದವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ.[5] ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ಇಟಲಿಯ ಕಲೆ ಬಾರೋಕ್ ಕಲೆ[6]ಯೇ ಆಗಿದೆ. ಬ್ಯಾರೋಕ್ ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಕಲೆ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲು ಉಪಯೋಗಿಸಿದವರು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಜರ್ಮನಿಯ ಬರ್ಕ್‌ಹಾರ್ಡ್ಜ ಮತ್ತು ವುಲ್ಫ್‌ಲಿನ್ ಎಂಬ ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕರು. ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲಿ ಈ ಶಬ್ದವನ್ನು ಮೂರು ತೆರನಾದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಭಾಗದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪೂರ್ವಭಾಗದವರೆಗಿನ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಮ್ಯಾನರಿಸಮ್ ಪಂಥ ಮತ್ತು ರೋಕೋಕೋಯುಗದ ನಡುವಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ ಕಲಾಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಬಾರೋಕ್ ಶೈಲಿ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶೈಲಿಯಿಂದಾಗಿ ಆ ಶತಮಾನವನ್ನೇ ಬಾರೋಕ್ ಯುಗವೆನ್ನುವುದುಂಟು. ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ಬಾರೋಕ್ ಎಂಬ ವಿಶೇಷಣವನ್ನು ಅಸಮರೂಪವುಳ್ಳ ವಕ್ರ

---

2. ಡಾ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ "ಕಲಾಪ್ರಪಂಚ" ಪುಟ 286.
3. "ಜ್ಞಾನಗಂಗೊತ್ರಿ" (ಕಿರಿಯರ ವಿಶ್ವಕೋಶ ಕಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ) ಸಂಪುಟ-5 ಪುಟ 402.
4. ಡಾ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ "ಕಲಾ ಪ್ರಪಂಚ" ಪುಟ-286.
5. "ಜ್ಞಾನಗಂಗೋತ್ರಿ" (ಕಿರಿಯರ ವಿಶ್ವಕೋಶ ಕಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ) ಸಂಪುಟ-5 ಪುಟ 23.
6. Erwino, Christensen "The Histroy of Western Art" Page-254.

ವಿಕೃತ ವಿಚಿತ್ರಕಲ್ಪನೆಯು ಅತ್ಯಾಲಂಕಾರದ ಎಂಬ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದುಂಟು.[7] ಎಂಬ ವಾದವೂ ಇವೆ.

ಇಂದಿನ ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕರು ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರಕಾರರು ಮಾತ್ರ ಈ ಬಾರೋಕ್ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯು ಸ್ವತಂತ್ರವಾದುದಲ್ಲ; ವಿಕೃತರೂಪದ್ದು ಅಲ್ಲ, ಅದು ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಯುಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದೆಂದೂ, ಅದರದೇ ಒಂದು ಫಲವೆಂದು[8] ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುವವರಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ವಾದ ವಿವಾದಗಳಿದ್ದರೂ, ಕಲೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಾರೋಕ್ ಎನ್ನುವ ಮಾತನ್ನು 'ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದದ್ದು, ವಿವಿಧ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ಮೇಳೈಸಿ ಸಮರಸವನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವಂತಹುದು ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಬೇಕೆಂದು[9] ಹೇಳುವ ವಿಮರ್ಶಕರ ಮಾತನ್ನು ಪ್ರಾಯಶಃ ಒಪ್ಪಬಹುದಾಗಿದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬಾರೋಕ್ ಕಲೆ ಇದೊಂದು ನವೀನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭಗೊಂಡ ಕಲಾ ರೂಪವಾಗಿದೆ.

ಬಾರೋಕ್ ಕಲೆ ಧಾರ್ಮಿಕ ಪ್ರೇರಣೆ

ಪ್ರಪಂಚದ ಯಾವುದೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದರೂ ಆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೋ ಪ್ರಬಲವಾದ ಧರ್ಮದ ದಟ್ಟಪ್ರಭಾವ, ಅಲ್ಲಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಬೀರಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇಟಲಿಯ ಕಲೆಯೂ ಕೂಡ ಕ್ರೈಸ್ತ ಧರ್ಮದ ಕೊಡುಗೆಯಾಗಿ ಕೆಲವು ಕಲಾವಿದರ ಹೊಸತನದ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ಹೊರ ಹೊಮ್ಮಿದೆ. ಬಾರೋಕ್ ಕಲೆಗೆ ಪ್ರೇರಕಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ ಕೈ ಕ್ರೈಸ್ತ-ಧರ್ಮದ್ದಾಗಿದೆ.

ಇಟಲಿ, ಆಸ್ಟ್ರೀಯ, ಜರ್ಮನ್, ಫ್ಲಾಂಡರ್‌ಗಳಲ್ಲಿಯ ರೋಮನ್ ಕ್ಯಾಥೋಲಿಕ್ ಧರ್ಮಪೀಠಗಳವರು ಬಾರೋಕ್ ಕಲೆಯ ಪೋಷಕರು. ಅವರು ಧರ್ಮ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಇದರಿಂದ ಬಾರೋಕ್ ಕಲೆ ಆರಂಭದೆಸೆಯಲ್ಲಿ ಇಗರ್ಜಿಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿದ್ದಿತು.[10] ಕ್ರೈಸ್ತಧರ್ಮದ ಅನುಯಾಯಿಗಳು ಧರ್ಮಪ್ರಚಾರದ ಸಾಧನವಾಗಿ ಅದರ ಭವ್ಯತೆ ಮತ್ತು ನಿಗೂಢತೆ ಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಈ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿ ಕೊಂಡರು. ರೋಮ್, ಪ್ಲಾರೆನ್ಸ್, ವೆನಿಸ್ ಈ ನಗರಗಳು ಅಲ್ಲಿಯ ಶ್ರೀಮಂತ ಕುಟುಂಬಗಳು ಇಟಲಿಯ ಕಲೆಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಕೊಡುವುದರಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಸ್ಪರ್ಧೆಯೇ

---

7. "ವಿಶ್ವಕೋಶ" ಸಂಪುಟ–7 ಪುಟ 385.
8. ಡಾ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ "ಕಲಾಪ್ರಪಂಚ" ಪುಟ 286.
9. "ವಿಶ್ವಕೋಶ" ಸಂಪುಟ-7 ಪುಟ 385.
10. ಜ್ಞಾನಗಂಗೋತ್ರಿ (ಕಿರಿಯರ ವಿಶ್ವಕೋಶ, ಕಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ) ಸಂಪುಟ-5 ಪುಟ 403.

ನಡೆಸಿದವರೆಂದರೆ[11] ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. ಬಾರೋಕ್ ಶೈಲಿಯು ವಾಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ, ಶಿಲ್ಪಕಲೆಗೆ, ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರ (ಚಿತ್ರಕಲೆ) ಗಳಿಗೆ ರಾಜಾಶ್ರಯದಿಂದ ಮತ್ತು ಧರ್ಮಪೀಠದವರಿಂದ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಹಾಯಸೌಲಭ್ಯ, ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿ ಕೊಟ್ಟು ಈ ಬಾರೋಕ್‌ಕಲೆಯು ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯಿಂದಲೂ ಚೈತನ್ಯ ತುಂಬಿದರು. ಮೇಲಾಗಿ ಬಾರೋಕ್ ಕಲಾ ಚಳುವಳಿಯ ಪ್ರಮುಖ ಕಲಾವಿದರು ಕ್ರೈಸ್ತಧರ್ಮದ ಅನುಯಾಯಿಗಳೂ ಆಗಿದ್ದರಿಂದ ಈ ಕಲೆ ಕ್ರೈಸ್ತಧರ್ಮದ ನೆರಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬರಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಬಾರೋಕ್ ಕಲೆ ಕ್ರೈಸ್ತ ಧರ್ಮದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೇ ಉಳಿದು ಕಣ್ಮರೆಯಾಯಿತು.

ಬಾರೋಕ್ ಕಲೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಕಲಾವಿದರು

ಬಾರೋಕ್ ಕಲಾಪಂಥದ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಹಲವಾರು ಕಲಾವಿದರು ಮುಂದುವರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದರೂ ಈ ಕಲೆಯ ಜನಕನೆಂದು ಹೆಸರು ಪಡೆದವನು ಇಟಲಿಯ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಕಲಾವಿದ ಮೈಕೆಲ್‌ಎಂಜಿಲೋ. ಈ ಪಂಥದ ಅನುಯಾಯಿಗಳಾಗಿ ಬಂದ ಪ್ರಮುಖರಲ್ಲಿ ಬರ್ನೀನಿ, ರೂಬಿನ್ಸ್, ಗಿಯೊವಾಸಿ, ಎಲ್‌ಗ್ರೇಕೋ, ರೆಂಬ್ರಾಂಟ, ವೆಲ್ಲಿಜ್, ರ್‍ಯಾಪಲ್, ಟಿಷನ್, ಗುರ್ವಿನೋ ಗುರ್ವಾನೀ, ಜೋರೋವಿಂಸಿ, ಪೆಟ್ರಾಡಿಕೊರ್ಟನಾ–ಮುಂತಾದ ಕಲಾವಿದರು. ಬಾರೋಕ್ ಕಲಾಸಂಪ್ರದಾಯುವನ್ನು ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರು ಒಂದೊಂದು ಮುಖದಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದರು.

ಬಾರೋಕ್ ಕಲೆಯ ಪ್ರಸಾರ

ರೋಮಿನಲ್ಲಿ ಬಾರೋಕ್ ಕಲೆ ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭಗೊಂಡು ಅದು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದುದು ಇಟಲಿ ಹಾಗೂ ಯೂರೋಪಿನ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ. ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ರೋಮ, ಫ್ಲಾರೆನ್ಸ್, ವೇನಿಸ್, ಆಷ್ಟ್ರೀಯಾ, ಜರ್ಮನಿ, ಪ್ಲಾಂಡರಗಳಲ್ಲಿ ; ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯದವರೆಗೆ ಬೆಳೆದು ಮುಂದೆ ಇದರ ಪ್ರಭಾವ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿದ್ದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಬಾರೋಕ್ ಕಲೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳು

ಕಲಾಭಿಜ್ಞರು ಈ ಶೈಲಿ ವಿಶೇಷವನ್ನು ಮ್ಯಾನರೀಸಂ (Mannarism) ಎಂಬುದಾಗಿ ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಕಲಾಶೈಲಿಯ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಲಕ್ಷಣವನ್ನು

---

11. ಡಾ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ "ಕಲಾಪ್ರಪಂಚ" ಪುಟ-256.

ಅತಿಶಯವಾಗಿ ಬಳಸುವಿಕೆಗೆ ಆ ಹೆಸರನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ[12]. ವುಲ್‌ಫ್ಲೀನ್‌ರವರು ಬಾರೋಕ್ ಕಲೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನಾಗಿ, ಪೇಂಟರ್ಸ್ ಮತ್ತು ಪ್ಲಾಸ್ಟಿಕ್ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ವಿಂಗಡನೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ[13]. ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದಾಗಿದೆ.

1. ಶರೀರ ಮತ್ತು ವಸ್ತ್ರಾಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಲವಾದ ಚಲನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ.
2. ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಿದ ಉಬ್ಬು ಇಳಿತಗಳಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ನೆರಳು ಬೆಳಕುಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ ಶಿಲ್ಪದ ಒಟ್ಟು ಪರಿಣಾಮ; ಸಾಧನೆಯು ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶ[14] ಉದಾ: ರೆಂಬ್ರಾಂಟನ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಬಹುದು.
3. ಉಪಯೋಗಿಸಿದ ಬಣ್ಣಗಳು, ಬೆಳಕು, ಸ್ಥಳ, ಬಿಡಿ ಬಿಡಿಯಾಗಿರುವುದು.
4. ಈಗರ್ಜಿಗಳ ಗೋಡೆಗಳು ಹೊರಗೂ ಒಳಗೂ ಬಾಗಿಕೊಂಡಂತಿರುವುದು ಈ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪದ ರಚನೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ[15] ವಾಗಿದೆ.
5. ಬಾರೋಕ್ ಕಲೆಯ ವಾಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಡಗಳ ಛಾವಣಿಗಳು ಆಕರ್ಷಣೀಯವಾಗಿ ಭವ್ಯತೆಯ ವಿಪರೀತ ಅಲಂಕರಣಗಳಿಂದ ಆವೃತವಾಗಿರುವುದು.
6. ಬಾರೋಕ್ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಶಿಲ್ಪ, ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ, ಚಿತ್ರಕಲೆ ಇವು ಮೂರೂ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿ ನೋಡುವವರಲ್ಲಿ ಉದಾತ್ತ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ.
7. ಈ ಶೈಲಿಯ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಅಂಗಗಳಿಗಿಂತ ಆಕೃತಿಯ ಒಟ್ಟು ಪರಿಣಾಮದ ಕಡೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನ ಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆ.

---

12. ಡಾ. ಶಿವರಾಮಕಾರಂತ "ಕಲಾಪ್ರಪಂಚ" ಪುಟ 282.
13. Heinrich wolfflin differntiated between painterly (malerisch) and plastic (sculpturesque.) The baroque as painterly (Pictorial).
(--Erwino, christensen : "The History of western Art" Page 254)
14. "ಜ್ಞಾನಗಂಗೋತ್ರಿ" ಸಂಪುಟ 5, ಪುಟ 403.
15. "ಜ್ಞಾನಗಂಗೋತ್ರಿ" ಸಂಪುಟ 5, ಪುಟ 403.

8. ಬಾರೋಕ್ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪದ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಬೃಹದಾಕಾರದ ಸ್ತಂಭಗಳು ಕಟ್ಟಡದ ನೆಲಗಟ್ಟಿನಿಂದ ಆರಂಭವಾಗಿ ವಿವಿಧ ಅಂತಸ್ತುಗಳನ್ನು ಹಾಯ್ದು ಭಾವಣೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತವೆ.[16]

9. ಬಾರೋಕ್ ವಾಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸವು ನಾಟಕೀಯವಾದ (ಆರ್ಟಿಫೀಶಿಯಲ್) ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ.[17]

10. ಕ್ರೈಸ್ತಧರ್ಮದ ಭವ್ಯತೆ ಮತ್ತು ನಿಗೂಢತೆಗಳನ್ನು ಹೊರಹಾಕುವ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಬಾರೋಕ್ ಕಲೆ ಹೊಂದಿರುವದು.

11. ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ, ವಾಸ್ತುಕೃತಿಗಳ ಆಂತರಿಕ ಅಲಂಕಾರ ಮೊದಲಾದವು ಗಳಲ್ಲಿ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಭ್ರಮಾಲೋಕ ಕಾಣಿಸು ತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳಕು ಮತ್ತು ನೆರಳುಗಳಲ್ಲಿನ ಪರಿಭೇದಗಳು ತೀಕ್ಷ್ಣವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ದೃಶ್ಯಾಂತರಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವದರಲ್ಲಿ ದೂರವನ್ನು ಕುಗ್ಗಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ.[18]

12. ಬಾರೋಕ್ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಒತ್ತು ಬೀಳುವುದು ಅದರ ಸಮರಸದ ಅಂಶದ ಮೇಲೆ. ವಿವಿಧ ಅಂಶಗಳು ಸಮ್ಮಿಳನಗೊಂಡು ಸಮಗ್ರ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗುವುದು ಬಾರೋಕ್ ಕಲೆಯ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ[19]ವಾಗಿದೆ.

13. ಬಾರೋಕ್ ಕಲೆ ಸಾಧಿಸುವ ಪರಿಣಾಮ ನೋಡುವವನ ಭಾವನೆ ಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ನೋಡುವವನಿಗೆ ಕಲೆಯು ವಸ್ತು, ವಾಸ್ತವತೆಯ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವಂತಿರಬೇಕು. ನಿಜದ ತೋರ್ಕೆಯೇ ಅದರ ಜೀವಾಳ[20]ವಾಗಿದೆ.

ಹೀಗೆ ಬಾರೋಕ್ ಕಲೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅಂಶಗಳಿಂದ ತನ್ನದೇ ಆದ ಲಕ್ಷಣ ಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಸುಮಾರು ಎರಡುಶತಮಾನ ಈ ಕಲೆ ತನ್ನ ಆಳಿಕೆಯನ್ನು ಮಾಡಿ ಕಲಾವಲಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ತಿರುವು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿತು.

---

16. "ಜ್ಞಾನಗಂಗೋತ್ರಿ" ಸಂಪುಟ 5, ಪುಟ 403.
17. Baroque architecture aimed at dramatic effects and Boroque sculpture 'portrayed' emotional intensity or imitated the starting effects of nature.
(...Erwino christensen "The History of Western Art" Page 254)
18. ಡಾ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ "ಕಲಾಪ್ರಪಂಚ" 7, ಪುಟ 286.
19. "ವಿಶ್ವಕೋಶ" ಸಂಪುಟ 7, ಪುಟ 385.
20. "ವಿಶ್ವಕೋಶ" ಸಂಪುಟ 7, ಪುಟ 386.

ಒಟ್ಟಾರೆ ಬಾರೋಕ್ ಕಲೆ ಬಾರೋಕ್‌ಯುಗವಾಗಿ ಕಂಗೊಳಿಸಿದೆ. ವಾಸ್ತು ಶಿಲ್ಪ, ಚಿತ್ರಕಲೆ, (ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರ) ಅದ್ದೂರಿಯಾಗಿ ರೂಪಪಡೆದು ಮೂರೂ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಪೂರಕವಾಗಿ ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೆ ಬೆರೆತುಕೊಂಡು ಒಂದು ಸಮೂಹದ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಬಾರೋಕ್ ಕಲೆಯನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸಿವೆ.*

* ಈ ಲೇಖನ ಬರೆಯುವಾಗ ಅನೇಕ ಹೊಸ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹೇಳಿ ಉಪಕರಿಸಿದ ಡಾ॥ ಬಿ. ಆರ್. ಹಿರೇಮಠ ಅವರನ್ನು ಸ್ಮರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಕನಕನ ಭಾಷೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ

ಜಿ. ಎಸ್. ಸಿದ್ದಲಿಂಗಯ್ಯ

ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಗೆ ಸುಮಾರು ಎರಡು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ಇತಿಹಾಸ ಇದೆ. ಅಂದಿನಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗೂ ಈ ಭಾಷೆ ಜನರ ನಾಲಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಕವಿಗಳ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಉಳಿದು ಬಂದಿರುವುದೇನೋ ನಿಜ. ಆದರೆ ಜನರ ನಾಲಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಬದುಕಿ ಪ್ರಾಂತಭೇದ ರೂಪಗಳು ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿ ಭಾಷೆಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಮುದಾಯಗಳ ಬಹುಮುಖ ಸಮೃದ್ಧ ಸತ್ವದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಭಾಷೆ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಆಂಶಿಕವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಎಡೆಪಡೆದು ಕಸುವುಗೊಂಡದ್ದೇ ಹೆಚ್ಚು. ಪಂಪ ರನ್ನ ಜನ್ನರಂಥ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕಾಲದ ಆಡುವ ಭಾಷೆಯ ಲಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಕ್ವಚಿತ್ತಾಗಿ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಜನರ ಆಡುವ ಭಾಷೆಯ ಸಂಪತ್ತಿಗೆ ಕೈಬಿಡುತ್ತ. ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ವಚನಕಾರರು ಬಂದಾಗ ಮಾತ್ರ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ ಜೀವಂತಸ್ರೋತವಾಗಿ ಬಹುಮುಖ ಶಕ್ತಿಗಳಿಂದ ತುಂಬಿ ಭೋರ್ಗರೆದದ್ದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂಗತಿ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಸುಮಾರು 450ಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಮಂದಿ ಶರಣರು ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಮಾನಸಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ತರಗಳಿಂದ ಬಂದವರೂ, ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಸ್ತರಗಳ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಧಾರಾಳವಾಗಿ ತಂದವರೂ ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳಿಗೂ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಳ್ಳದೆ ಮುಕ್ತವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೂತನಸಮಾಜ ನಿರ್ಮಾಣ ಸಂಕಲ್ಪಬದ್ಧರಾಗಿ ಅದನ್ನು ಜನಕ್ಕೆ ತಿಳಿಯುವಂತೆ ಹೇಳ ಹೊರಟವರೂ ಆಗಿದ್ದುದು. ಹೀಗಾಗಿಯೇ ವಚನಗಳ ಭಾಷೆ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಗ್ರಂಥಸ್ಥವಾಗಿದ್ದ ಭಾಷೆ ಹಾಗೂ ಜನರ ನಾಲಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವ ಮಿಡಿಯುತ್ತಿದ್ದ ಕನ್ನಡಗಳೆರಡರ ಸುಖದಾಂಪತ್ಯದ ಫಲವಾಗಿ ಮೈತುಂಬಿಕೊಂಡಿತು. ಜನರು ಮಾತಾಡುವ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ ಅನೇಕ ಕುರುಹು ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ವಚನಗಳಲ್ಲಿಯೇ ನಾವು ಎದುರುಗೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ.[1] ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇದೇ ಬಗೆಯ ಸಮೃದ್ಧಿ ಪಡೆಯುವುದು ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನಲ್ಲಿ. ವಚನಗಳು ಧ್ಯೇಯಬದ್ಧವಾದ ಸಮಾನಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಸಮೂಹದ ಸಾಧನೆಯಾಗಿದ್ದರೆ ಗದುಗಿನ ಭಾರತ ಏಕ ಕವಿಕೃತವಾಗಿದ್ದೂ ಅಲ್ಲಿನ ಭಾಷೆ ಸಂಸ್ಕೃತ

1. ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ವಚನಕಾರರ ಭಾಷಾಸಿದ್ಧಿ—ಬಸವವರುಷ ಗ್ರಂಥ—ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದಿಂದ ಪ್ರಕಟಿತ.

ಪ್ರಾಕೃತ ಮರಾಠೀ ಪದಗಳಿಂದ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಂಡಿರುವ ಕಸುವು ಅನ್ಯಾದೃಶ ವಾಗಿದೆ. ವಚನಗಳ ಭಾಷೆಯಂತೆಯೇ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೂ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ ಬಹುಮುಖವಾಗಿ ಜೀವಂತವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ತಚ್ಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಂತೆಯೇ ಭಾಷೆ ಕೂಡ ತುಂಬು ಪ್ರವಾಹವಾಗಿ ಹೊಸಯಿಸುತ್ತ ಭೋರ್ಗರೆಯುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಕೀರ್ತನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೂ ವಚನ ಸಾಹಿತ್ಯದಂತೆಯೇ ಒಂದು ಪ್ರಸ್ಥಾನವಾಗಿದ್ದರೂ ವಚನ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ವಚನಗಳು ಒಂದು ಅನ್ವೇಷಣೆಯ ಪ್ರಯತ್ನದ ಫಲ ಆಗಿದ್ದರೆ ಕೀರ್ತನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಾಗವತದ ಕೃಷ್ಣನ ಬಾಲಲೀಲೆ, ರಾಸಲೀಲೆ ಮತ್ತು ಅವತಾರಗಳ ಗಂಧರ್ವ ಲೋಕದಿಂದ ಸಮಾಕೀರ್ಣವಾಗಿ ಕಳಕಳಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ ಭಕ್ತಿಸ್ರೋತದಲ್ಲಿ ಕೊಚ್ಚಿ ಹೋಗುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮರೆಯಲಾಗದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ ಕೀರ್ತನ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಾಗಿಯೇ ಬಂದ ಗೇಯಗುಣ ಪುರಂದರರ ಮೂಲಕ ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಜಾನಪದ ಕಂಠಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಮುಖವಾಗಿ ಗುಣುಗುಣಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಡಿನ ದಾಟಿಗಳ ರಸಕಾರಂಜಿಗಳಿಗೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಪರಂಪರೆಯ ರೂಪ ಮೈತಾಳಿದ್ದು. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ವಚನಗಳ ಕಾಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಡಂಬನಾದಿಗಳೂ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟು ಕೀರ್ತನೆಗಳಲ್ಲಿ ಎಡೆಪಡೆದವು. ವಚನಗಳಿಗೆ ಗದ್ಯ ಪದ್ಯಗಳೆರಡರ ಕೃತಕಗಡಿಗಳನ್ನು ಕಿತ್ತೆಸೆದು ಬೆಳೆದ ಮುಕ್ತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಿದ್ದರೆ ಕೀರ್ತನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಗೇಯತೆಗೆ ಮನಸೋತಿತು, ಕೇವಲ ಶುದ್ಧ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಭಾಷೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಚನಕಾರರಿಗಿಂತ ಮಿಗಿಲಾದ ಪರಿಮಿತಿಗಳು ಕೀರ್ತನೆಕಾರರಿಗಾದುದು ಸಹಜವೇ ಆಗಿದೆ.

2

ಕನಕನ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುವಾಗ ಈತ ಕೇವಲ ಕೀರ್ತನಕಾರನೇ ಅಲ್ಲದೆ ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ರಚಿಸಿದ ಕವಿಯೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಸುಮಾರು 240 ಕೀರ್ತನೆಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ ಮೋಹನ ತರಂಗಿಣಿ, ರಾಮಧಾನ್ಯಚರಿತೆ, ನಳಚರಿತೆ ಮತ್ತು ಹರಿಭಕ್ತಸಾರ[2] — ಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕೀರ್ತನಕಾರರ ಶ್ರೇಣಿಯಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿ ವಿಪುಲವೂ ಬಹುಮುಖವೂ ಆಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆ ಮಾಡಿದವರು ಬಹುಶಃ ಅಪರೂಪವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಈ ಕವಿಯ ಭಾಷೆಯ ಅಧ್ಯಯನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಂದೊಂದೇ ಕೃತಿಯನ್ನೇ ನೋಡುತ್ತ ಕೊನೆಗೆ ಕೀರ್ತನೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಹೊರಡುವುದು ಉತ್ತಮವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

---

2. ನೃಸಿಂಹಸ್ತವ ಎಂಬ ಚಿಕ್ಕ ಸಾಂಗತ್ಯ ಗ್ರಂಥ ಇವನದೆಂಬ ವಾದವೂ ಇದೆ.

ಮೊದಲಿಗೆ ಅವನ ಅತ್ಯಂತ ದೀರ್ಘವೂ ವಿಶೇಷ ಆಶಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದುದೂ ಆದ ಮೋಹನತರಂಗಿಣಿಯಿಂದಲೇ ಆರಂಭಿಸಬಹುದು.

2 (ಅ)

ಮೋಹನತರಂಗಿಣಿ ಸುಮಾರು 2800 ಸಾಂಗತ್ಯಗಳ ದೀರ್ಘಕಾವ್ಯ. ಅಷ್ಟಾದಶವರ್ಣನೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕವಿ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯಿಂದಲೇ ರಚಿಸಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಕೃತಕವಾದ ಅಷ್ಟಾದಶವರ್ಣನೆಗಳ ತುರುಕುವಿಕೆಯೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾದ ಸುಮಾರು ಹಳಗನ್ನಡ ರೂಪಗಳು ಅದರಲ್ಲೂ ದೇಸಿಯ ಗೇಯವೃತ್ತವಾದ ಸಾಂಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಹಿತವಲ್ಲದ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ವ್ಯಂಜನಾಂತ ಪದ ಪ್ರತ್ಯಯ ರೂಪಗಳೂ ಕಿಕ್ಕಿರಿದುಬಿಟ್ಟಿವೆ. ಇಷ್ಟು ಸಾಲದೆಂಬಂತೆ ಜಟಿಗಳ ಬಳಕೆಯ ಅಬ್ಬರ ಬೇರೆ.

ಕಡಲು, ಅಳ್ಳಿ, ಪಲಸು, ನೇರಿಲು, ಹುಳಿ, ತಾಳಿದ, ಸಾರ–ಇಂಥ ಅಚ್ಚಗನ್ನಡ ಶಬ್ದಗಳ ವಿಪುಲ ಬಳಕೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಸೂಪಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅನೇಕ ಭಕ್ಷ್ಯಗಳ ಪದಗಳನ್ನೂ, ಆಯುಧಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅನೇಕ ವಿಶಿಷ್ಟ ಆಯುಧಗಳನ್ನು ಅದರಲ್ಲೂ ಬಾಣ ಮತ್ತು ಕತ್ತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಪದಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಿ ಕವಿ ಕನ್ನಡದ ಶಬ್ದ ಭಂಡಾರವನ್ನು ತುಂಬಿದ್ದಾನೆ. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ 'ಹೊಕ್ಕುಳ ಹೂವನ ರೂಪ ತೋರಿದಳು ಪೆಣ್ಮಕ್ಕಳ ಮುಂಡೆ ಮಾಣಿಕಕೆ' ಎಂಬಂಥ ಅಚ್ಚಗನ್ನಡ ರಚನೆಗಳೂ ಮಿನುಗುತ್ತವೆ. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ ನಡುಗನ್ನಡದಿಂದ ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಕಡೆಗೆ ಹೊರಳುತ್ತಿದ್ದ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈತ ಜಟಿಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಹಳಗನ್ನಡ ರೂಪಗಳಿಗೇ ಹೆಚ್ಚು ಮಾರು ಹೋದದ್ದು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾಗಿದೆ. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಈತನ ಭಾಷೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಜನರು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ಗ್ರಾಮ್ಯರೂಪಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಕಿತ್ತಿದುವಸುದೇಶನ (ಪು. 539, ಪ. 49). ಜಣತ್ಕರದಿ (ಪು. 117, ಪ. 4), ದ್ವಿತಿಯ (ಪು. 279, ಪ. 12), ಸ್ವಪನದಿ (ಪು. 349, ಪ. 27) ಈ ಬಗೆಯ ರೂಪಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ಇದಿರಾಗುತ್ತವಾದರೂ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ರೂಪಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳು ವಂಥವೇ ಆಗಿವೆ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಕೂಡ ಛಂದಸ್ಸು ಪ್ರಾಸಗಳಿಗಾಗಿ ನಾರಾಯಣ ಪದವನ್ನು ನರಯಣನ್ (ನಾರಾಯಣ) ಎಂದೂ ದ್ರೌಪದಿ ಪದವನ್ನು ದುರುಪದಿ ಎಂದೂ ತಿರುಚಿರುವುದುಂಟು. ನಾಮಪದಗಳಿಗೇ ಅಲ್ಲದೆ ಇತರ ಪದಗಳಿಗೂ ಈ ಬಗೆಯ ಚಿಕಿತ್ಸೆ ನಡೆದಿರುವುದುಂಟು. ಇದು ಕೇವಲ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಾಣುವಂಥದ್ದಲ್ಲ—The Most unkindest cut of all ಇಂಥ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲೂ ಈ ಮನೋವೃತ್ತಿ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ('ತಮ' ಭಾವವು ದ್ವಿರುಕ್ತಿ ಗೊಳ್ಳಬಾರದೆನ್ನುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಭಂಗತಂದಿರುವುದು ಬಹುಶಃ ಅರ್ಥದ

ಅವಧಾರಣೆಗಾಗಿ ಇರಬಹುದು) ದೊಡ್ಡ ಕವಿಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ಹೀಗೆಯೇ; ಕೃತಕವಾಗುವ ಭಾಷಾ ವ್ಯಾಕರಣ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಗಾಳಿಗೆ ತೂರುತ್ತಲೇ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ.[3] ಕನಕನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದರೆ ತೆಕ್ಕೊಂಡನು (ಪು. 412, ಪ. 22) ಉಣಬಂದರೆದುಗಳು (ಪು. 178, ಪ. 12)– ಈ ರೀತಿಯ ಶಿಷ್ಟಭಾಷಾದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ದೋಷಪೂರ್ಣ ಎನ್ನುವ ಜನಬಳಕೆಯ ರೂಪಗಳು ಮಹಾಕಾವ್ಯರಚನೆಯ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಯಿಂದ ಹೊರಟು ಅಷ್ಟಾದಶ ವರ್ಣನೆಗಳು, ಕವಿಸಮಯಗಳು ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಪಾಲಿಸಿರುವ ಇಲ್ಲಿನ ಕನಕನ 'ಶಿಷ್ಟ ಪ್ರತಿಭೆ'ಯೆದುರೂ ಜನಬಳಕೆಯ ಗ್ರಾಮ್ಯ ಹಾಗೂ ವ್ಯಾಕರಣದ ನಿಯಮಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಅಶುದ್ಧ ಎನ್ನಿಸುವ ಕೆಲವು ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಉಳಿದಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಬಹುಶಃ ಇಂಥ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ರೂಪಗಳನ್ನು ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಗಂಭೀರತೆಯ ರೋಡ್ ರೋಲರ್ ತುಳಿದಿರಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಕು. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಇಂಥ ಹಲವಾದರೂ ಅಶುದ್ಧವೆನಿಸುವ ಗ್ರಾಮ್ಯ ರೂಪಗಳು ಉಳಿದಿರುವುದು ಕನಕನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಹಾಗೂ ಭಾಷೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಹಿಜ್ಜನೆ ಹಿಗ್ಗಿ (ಪು. 358, ಪ. 23) ಧುಪ್ಪುಧುಪ್ಪೆಂಬಂತೆ (ಪು. 508, ಪ. 37) ಎಂಬಂಥ ಅನುಕರಣ ಶಬ್ದಗಳ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಜೊಮ್ಮಾಸ್ತ್ರ. ಗಿಮ್ಮಾಸ್ತ್ರ. ಭಮೇಂದ್ರ ಗಿಂದ್ರಾಸ್ತ್ರ (ಪು. 533, ಪ. 46) ಇಂಥ ದ್ವಿರುಕ್ತಿ ಪದಗಳ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಸೂಪಶಾಸ್ತ್ರಕೋಶಕ್ಕೆ ಹಾಗೂ ಆಯುಧಗಳ ಶಬ್ದಕೋಶಕ್ಕೆ ತನ್ನವೇ ಆದ ಹಲವಾರು ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುವಲ್ಲಿ ಕನಕದಾಸರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಜಟಿಗಳ ಬಳಕೆ, ಹಕಾರಕ್ಕಿಂತ ವಿಪುಲವಾಗಿರುವ ಪಕಾರದ ಬಳಕೆ, ವ್ಯಂಜನಾಂತ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯಯಗಳ ಅತ್ಯಂತ ವಿಪುಲವಾದ ಬಳಕೆ ಇವಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಮಹಾಕಾವ್ಯ ರಚನೆಯ ಭ್ರಮೆಯಲ್ಲಿ ಮೈಮರೆತ ಕನಕನ ಪ್ರತಿಭೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಕೊರತೆಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಕಥೆಗೆ ಅಡ್ಡಿಯಾಗುವ ಕಾಟಾಚಾರದ ಅಷ್ಟಾದಶವರ್ಣನೆಗಳ ಸೇವೆಯನ್ನೂ ನಡೆಯಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದೆ! ಸಾಂಗತ್ಯವೃಂದದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಪ್ರಮುಖ ಕವಿ ರತ್ನಾಕರ ಹಾಗೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಗಣನೀಯ ಸಾಂಗತ್ಯ ಕೃತಿಕಾರನಾದ ನಂಜುಂಡ ಕವಿಗಳ ರಚನೆಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೂ ಇಲ್ಲಿಯ ಭಾಷೆ ಹಾಗೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ತನ್ನ ಕಾಲದ ಭಾಷೆಗಿಂತ ಬಹು ಹಿಂದಿನ ಭಾಷಾರೂಪಗಳ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗಿ ಹೋಗಿರುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ.

2 (ಅ)

ನಳಚರಿತೆ 480 ಭಾಮಿನೀ ಷಟ್ಪದಿಗಳ ಚೊಕ್ಕ ಕಥನಕೃತಿ. ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ ಅನಗತ್ಯ ವರ್ಣನೆಗಳ ಕಡೆಗೆ ಕಣ್ಣು ಹಾಯಿಸದೆ ಗುರಿಗೆ ಹೊರಟ ಬಾಣದ

---

3. ವ್ಯಾಕರಣಮೇಕೆಂಬೆಯೇನ್, ಮರೆವುದಕೆ ಕಲ್ತು—ಕುವೆಂಪು

ಹಾಗೆ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ನಳಮಹಾರಾಜನ ದುಃಖ ಮತ್ತು ಅದೃಷ್ಟಗಳ ಕಥೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕವಿ ಮನ ಮುಟ್ಟುವಂತೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ದುಃಖಿಮೋಡುವುದು (ಪು. 3) ಆರಸಂಚೆಗಳುನುಳಿವಿಂಡುಗಳು (ಪು. 11) ಮನಮಂಡಲಿದುದು (ಪು. 90) ಕುಟಿಲಮುಮಿಲ್ಲ (ಪು. 37) ಅನುದಿನಮಿರುತಲಿರ್ದನು (ಪು. 50) ಇಂಥ ಕೆಲವು ಹಳಗನ್ನಡ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿದ್ದರೂ ಇಲ್ಲಿನ ಭಾಷೆ ನಡುಗನ್ನಡದ ಸರಳ ಭಾಷೆಯಾಗಿದ್ದು ಕಥೆಗೆ ನೇರವಾಗಿ ದುಡಿಯುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ 'ನೃಪರೈದೆ ಬರುತಿದ' ಎಂಬ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನಲ್ಲಿ ಧಾರಾಳವಾಗಿರುವ 'ಬಂದುದು ಕುಂತಿ' ರೀತಿಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿರುವುದು ಆ ಕವಿಯ ಪ್ರಭಾವದ ಕುರುಹೆಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲೂ ನೃಪತಿಯೊಂದಿನ (ಪು. 13) ಕೊಂದೊಯ್ದುಪೊಲ್ಲಿಯ (ಪು. 93) ಇಂಥ ಬಳಕೆಯ ಮಾತಿನ ಅಶುದ್ಧವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಕುಳಿತುಬಿಟ್ಟಿವೆ, ಪ್ರತಿಕಾರರೂ ಇವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ ಹೋಯಿತೇನೋ.

2 (ಇ)

158 ಭಾಮಿನೀ ಷಟ್ಪದಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುವ ರಾಮಧಾನ್ಯ ಚರಿತೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ವಸ್ತುವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕೃತಿ.

ಶತ್ರುಘ್ನರಿವರು ಸಮಸ್ತ ಬಲಸಹಿತಿದಿರುಬರುತಿವೆ. (ಪು. 38 ಪ. 105) ಇಂಥ ಹಲವು ಪ್ರಯೋಗಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ ಧರೆಯೊಳಿಗನ್ನಪಕೀರ್ತಿನಾರಿಯ ಸೆರಗ ಹಿಡಿವುದೆ ಲೇಸು ಎಂಬ ರೂಪ್ಯವೂ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನನ್ನು ನೆನಪಿಸುತ್ತವೆ. ಅಯೋಧ್ಯಪುರವರವ (ಪು. 35 ಪ. 80) ಬಳಸಿದರು ವಾಲಿಗಳ (ಪು. 42 ಪ. 105) ಊರ್ಮಿಳೆವಲ್ಲಭನ (ಪು. 18 ಪ. 14) ಇಂಥ ವ್ಯಾಕರಣ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ದೋಷಪೂರಿತ ಎನ್ನುವಂಥ ರೂಪಗಳು ಇಲ್ಲೂ ಉಳಿದಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಕಥನದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪಕತೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿ ತೋರಿರುವ ಅನನ್ಯತೆ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮೈತಾಳದೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

2 (ಈ)

ಹರಿಭಕ್ತಸಾರ 110 ಭಾಮಿನೀಷಟ್ಪದಿಗಳ ಕೃತಿ. ಭಕ್ತಿಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾದ ವಿವಿಧ ಭಾವ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಸುತ್ತ ಈ ಷಟ್ಪದಿಗಳು ಅರಳುತ್ತವೆ. ಅಚ್ಚಗನ್ನಡ ಬಳಸಿದಾಗೆಲ್ಲ ಇಲ್ಲಿನ ರಚನೆಗಳು ಹೃದ್ಯತೆ ಪಡೆಯುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಭಾಷೆ ಕನಕನ ಭಾಷೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಬಲ್ಲದೇನೋ. ಪ್ರಾಯಶಃ ಇವು ಕೀರ್ತನೆಗಳಿಗೂ ಕಾವ್ಯ ರಚನೆಗೂ ಮಧ್ಯಂತರದ ರಚನೆಗಳಾಗಿರುವುದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿರಬಹುದು. ಛಂದಸ್ಸಿಗಾಗಿ ಬಳಸುವ

ನವನೀತ ಚೋರ (ಪು. 4 ಪ. 5), ಯಶೋದೆ ನಂದನ (ಪು. 4 ಪ. 7) ಇಂಥ ಪ್ರಯೋಗಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ ದೋಷಪೂರಿತವೆಂಬಂತೆ ಕಾಣುವ ಈ ಕೆಲವು ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನೋಡಿ :

ಬೀಜವ್ಯಾರಿಂದಾಯ್ತು (ಪು. 42, ಪ. 83) ದೇಹವಿನ್ಯಾವಾಗಲೋ (ಪು. 28, ಪ. 55) ಮಕ್ಕಳ್ಯಾರು (ಪು. 36, ಪ. 70) ಬಳಿಕ ವಿಸ್ಪೃತ್ವರುಪವದರೊಳಗೆ...(ಪು. 40, ಪ. 80) ಭೇದಿಸುವರ‍್ಯಾರಿನ್ನು—ಈ ರಚನೆಗಳು ಕೀರ್ತನೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿಪುಲವಾಗಿರುವ ಜನಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರಯೋಗಗಳಂಥವೇ ಆಗಿವೆ. ಇವುಗಳನ್ನು 'ಅಶುದ್ಧ,' ಗ್ರಾಮ್ಯ, ಒರಟು ಎಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸಿ ಕೈಕಟ್ಟಿ ಕೂರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸುವುದು ಮೇಲು. ಏಕೆಂದರೆ ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಸರಿ ಅಥವಾ ತಪ್ಪು ಎನ್ನುವ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕಿಂತ ಆ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಹೆಚ್ಚಿವೆಯೋ ಅಥವಾ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿವೆಯೋ ಎಂದು ತಿಳಿಯಹೊರಡುವುದು ಸರಿಯಾದ ಮಾರ್ಗ. ಈ ಹಾದಿ ಹಿಡಿದು ಮುಂದೆ ಹೊರಟವರಿಗೆ ಕನಕನ ಕೀರ್ತನೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಬೆಳಕೇ ಕಾಣುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

2 (ಉ)

ಕೀರ್ತನೆಗಳು ಒಟ್ಟು (ಸುಮಾರು 240) ಇವೆ ಅಷ್ಟೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಡಗಿನ ವಚನಗಳ ಮಾದರಿಯ ಕನಕನ ಮುಂಡಿಗೆಯ ರಚನೆಗಳೂ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟಿವೆ. ಮೋಹನ ತರಂಗಿಣಿ, ನಳಚರಿತ್ರೆ, ರಾಮಧಾನ್ಯ ಚರಿತೆಯಲ್ಲಿ ಹರಿಭಕ್ತಿಸಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ವಚಿತ್ತಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದ ಜನರಲ್ಲಿ—ಅದರಲ್ಲೂ ಕೆಳಸ್ತರದ ಜನರಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವಂಥ ಒರಟು ಗ್ರಾಮ್ಯ ಶಬ್ದರೂಪ ಹಾಗೂ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಕೀರ್ತನೆಗಳಲ್ಲಿ ದಟ್ಟವಾಗುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ಶಬ್ದಗಳ ಮತ್ತು ಶಬ್ದಗುಚ್ಛಗಳ ಬಳಕೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ತಮ್ಮ ಕಡೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯೆನ್ನಬಹುದಾದ ಬಾಹ್ಯರೂಪ ಹಾಗೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಕ್ರಮಗಳು ಇಲ್ಲಿ ವಿಪುಲವಾಗಿ ಎದುರಾಗುತ್ತವೆ.

ತೀರ್ಥವ್ಯಾತ್ರಕೆ (ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳಂತೂ ಕೀರ್ತನೆಗಳ ತುಂಬಾ ವ್ಯಾಪಿಸಿವೆ) (ಪು. 38, ಕೀ. 46), ಹ್ಯಾಂಗೆ (ಪು. 49, ಕೀ. 58), ಬುಗ್ಡಿ, ಪಗ್ಡಿ ಮತ್ತು ದಗ್ಡಿ (ಪು. 88, ಕೀ. 100), ಶಿಲ್ಕ (ಪು. 112, ಕೀ. 125), ಠೋಣೆ (ಪು. 126, ಕೀ. 141), ಕೋಟ್ಲೆ (ಪು. 163, ಕೀ. 178) ಇಂಥ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಅಪಾರವಾಗಿವೆ. ಅಲ್ಲಾ ಖುದಾ, ಮುಲ್ಲ ಸಾಸ್ಟ, ಭಂಗಿ ಮುಕ್ಕ (ಪು.113, ಕೀ.126)

ಹಾಳ್ಪರಟೆ (ಪು 35, ಕೀ. 41) ಗುಂಡುಮುಳುಕಸ್ವಕ್ಕಿ (ಪು. 68, ಕೀ. 79), ಡೊಕ್ಕಳ್ಪೂವು (ಪು. 68. ಕೀ. 79) ಸುಣ್ಣದ್ಬರಳು (ಪು. 48, ಕೀ. 58) ಎಂಬ ರೀತಿಯ ಸಮಾನ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದ್ಯಾವನಾದೊಡಂ ಕರೆಯೆ (ಪು. 166, ಕೀ. 181) ಧುಷ್ಟ ಕಾಳಿಂಗವೆಡೆಯ ತುಳಿದಾನೆ (ಪು. 82; ಕೀ. 95), ಮನೆಗ್ಪೊರಟು ನೀ ಬರುವೆ (ಪು. 165, ಕೀ. 181). ವಂಚನೆಗಳ ತಿಳಿಯದ್ಪೋದೆ (ಪು. 170, ಕೀ. 185), ನಲಿದ್ವರಿಯ ಪೊಗಳದ ನಾಲಗೆ (ಪು. 174, ಕೀ. 190). ತುಟಿ ಮೀರಿದ್ಪಲ್ಲಿನಂತೆ (ಪು. 175, ಕೀ. 190) ವಾರದೊಂದ್ಪೊತ್ತು ಉಪವಾಸಗಳನಾನೊಲ್ಲೆ (ಪು. 190, ಕೀ. 208) ಅನಿಮಿಷರಂದದಿ ವನದಾಸಕ್ಪೋದನಾ (ಪು. 61, ಕೀ. 72), ಮುಗ್ಪಿಡಿದು ನೀರೊಳಗೆ ಮುಳುಗಿ (ಪು. 112, ಕಿ. 126), ನಂಜಿಕಿಲ್ಲದ ಪ್ರಪಂಚಿಗನು ನಾನು (ಪು. 19, ಕೀ. 24) ನವಮೋಹನಾಂಗೀರ ರೂಪವ (ಪು. 31, ಕೀ. 37), ಅಷ್ಟದಿಕ್ಪಾಲಕರು ಸೆರೆಯಾಗಿರೋರಂತೆ (ಪು. 41, ಕೀ. 49) ಹ್ಯಾವನಾಸಿಕ್ಕಿಚೂರ್ಣವ ಮಾಡಲು (ಪು. 98, ಕೀ. 111) ಕೂಸನು ಕಂಡೀರ್ಯಾ (ಪು. 2, ಕೀ. 2) ದೇವಿ ನಮ್ಮ ದ್ಯಾವರು ಬಂದರು (ಪು. 105, ಕೀ. 120), ಹ್ಯಾಂಗೇ ನೀದಾಸನಾದಿ ಪ್ರಾಣಿ (ಪು. 94, ಕೀ. 107) ಊರ ಹೊರಗೆ ಹೋಗಿ ಬ್ಯಾರೆ ಬ್ಯಾರೆ ಕುಳಿತು (ಪು. 222, ಕೀ. 238), ತಿಂಬುವುದು ಹ್ಯಾಂಗೆನುತ ವ್ಯಾಸರಾಯರ ಕೇಳೆ (ಪು. 222, ಕೀ. 238), ಕೊಕೊಕೊ ಎನ್ನಿರೊ ಕುಂಬಿಣೆ ಯವರೆಲ್ಲ (ಪು. 183, ಕೀ. 201). ದೇಶಧಾರಿ ಕಳ್ಳ ಕೊಕೊಕೊ ಎನ್ನಿರೊ (ಪು. 183, ಕೀ. 201). ತಾಳಲಲ್ಲಲ್ಲಲ್ಲಲ್ಯೋ ವೈಸುತ್ತಳಲ್ಲಲ್ಲಲ್ಲಲ್ಯೋ (ಪು. 159, ಕೀ. 176) ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಆಡುಮಾತನ್ನು ಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯ ವ್ಯಾಕರಣವನ್ನೊಂದೆಡೆಗಿಟ್ಟು-ಅದರ ಗ್ರಾಮ್ಯತೆ ವ್ಯಂಗ್ಯಗಳೊಂದಿಗೆ ಕೀರ್ತನೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ ರೀತಿಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಕೊನೆಯ ಎರಡು ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿರುವ ನಿಸ್ಸಂಕೋಚವಾದ ಅನುಕರಣ ಶಬ್ದಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕೊಕೊಕೊ ಎಂದು ಪ್ರತಿ ನಾಲ್ಕು ಸಾಲಿಗೂ ಪುನರುಕ್ತವಾಗುವಾಗ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಕುರಿತು ಆತ್ಮೀಯತೆಯ ನಿವೇದನ ಭಾವವನ್ನೂ ತಾಳಲಲ್ಲಲ್ಲಲ್ಲಲ್ಯೋ, ಕೇಳಲಲ್ಲಲ್ಲಲ್ಲಲ್ಯೋ ಎಂಬ ಉಕ್ತಿ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ದಶಾವತಾರಗಳಲ್ಲಿ ಭಗವಂತ ರಾಕ್ಷಸರನ್ನು ಧ್ವಂಸ ಮಾಡುವಾಗ ತಾಳಿದ ರೌದ್ರ ಭಾವವನ್ನು ಧ್ವನಿಸುವ ಸತ್ಯವಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿಯ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಹಾಗೆಯೇ ಕಣ್ಣಿಟ್ಟು ನೋಡಿದರೆ ಕೂಸನ್ನು ಕಂಡೀರ್ಯಾ, ನಮ್ಮ ದ್ಯಾವರು ಬಂದರು ಬನ್ನಿರೆ, ಹ್ಯಾಂಗೆ ನೀ ದಾಸನಾದಿ ಪ್ರಾಣಿ, ಊರ ಹೊರಗೆ ಹೋಗಿ ಬ್ಯಾರೆ ಬ್ಯಾರೆ ಕುಳಿತುಕೊಂಡು ತಿಂಬುವುದು ಹ್ಯಾಂಗೆನುತ ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಭಾಷೆಯ ಒಂದು ಪ್ರಭೇದವತ್ತ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸೆಳೆಯುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಹ್ಯಾಂಗೆ ನೀ ದಾಸನಾದಿ ಪ್ರಾಣಿ ಎಂಬಲ್ಲಿ ಬರುವ ದಾಸನಾದೀ ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಪ್ರಾಂತ

ಭೇದದ ರೂಪವಿದ್ದು ಹೇಗೆ ಎಂಬ ಪದವು ಅನುನಾಸಿಕೋಚ್ಚಾರಣೆಯ ಹ್ಯಾಂಗೆ ಎಂಬಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ವಿಚಿತ್ರಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ, ಬ್ಯಾರೆ ಬ್ಯಾರೆ ಕುಳಿತುಕೊಂಡು ಎಂಬ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಪ್ರಾಂತ ಭೇದದ ರೂಪ ದಟ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಕನಕದಾಸರನ್ನು ಕುರಿತ ಬಾಳೆಹಣ್ಣಿನ ಕಥೆಯ ಸುತ್ತ ಬೆಳೆದಿರುವ ಈ ಕೀರ್ತನೆಯಲ್ಲಿ ತಿಂಬುವುದು ಹ್ಯಾಂಗೆನುತ ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪ್ರಾಂತೀಯತೆ ದೇವರು ಎಲ್ಲೆಡೆಯೂ ಇರುವಾಗ ಈ ಹಣ್ಣನ್ನು ತಿನ್ನುವುದಾದರೂ ಹೇಗೆ ಎಂಬ ದಿವ್ಯ ಕುತೂಹಲದ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಭಾವವನ್ನು ಈ ಅರಿವಿರದ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಹಣ್ಣನ್ನು ತಿನ್ನಲು ಹವಣಿಸುವ ಚಿತ್ರಣವನ್ನೂ ವ್ಯಂಜಿಸುತ್ತದೆ. ತಿನ್ನುವುದು ಎಂಬ ರೂಪವೆಂಬುದು ಎಂದು ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವುದರಲ್ಲಿಯೋ ಕನಕನ ಕಡೆಯ ಭಾಷೆ ಶಕ್ತವಾಗಿ ಮಾಡಿರುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿಟ್ಟು ನೋಡಿದರೆ ಆಡುವ ಭಾಷೆಯ ಗ್ರಾಮ್ಯ ರೂಪಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಕನಕದಾಸ ಬದುಕಿದ ಬಾಡದ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ಭಾಷೆ ಕೀರ್ತನೆಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸೊಗಡ ಪಸರಿಸುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಒತ್ತಲಾ ಕಸಕ್ಕಂತ ಅತ್ತತ್ತ ಈ ದೇಹ (ಪು. 60. ಕೀ. 70.) ಇಂಥ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ತ + ಅತ್ತ ಎಂಬ ದ್ವಿರುಕ್ತಿಗೊಂಡ ಪದದಿಂದ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ತಾತ್ಸಾರವೆನ್ನುವ ಅರ್ಥವನ್ನು ವ್ಯಂಜಿಸುವ ರೀತಿ ಕನಕನ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅದರಲ್ಲೂ ಜನರ ಬಳಸುವ ರೂಪವನ್ನು ಸಶಕ್ತವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲೊಂದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ರೂಪಗಳು ಗ್ರಾಮ್ಯವೂ ಒಂದೂ ನಿಸ್ಸಂಕೋಚ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಬಳಕೆಯೂ ಆಗಿರುವುದು ಕವಿಗೆ ಅವನ್ನು ತಿದ್ದುವುದಕ್ಕೆ ಅಸಾಧ್ಯವಾಗಿತ್ತೆಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಅಲ್ಲ, ಈತನ ಮೋಹನತರಂಗಿಣಿ ಮತ್ತಿತರ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡಿದವರಿಗೆ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ. ಕನಕನ ವಿದ್ವತ್ತು ಅಸಾಮಾನ್ಯವಾದುದೇ ಎಂದು ದೀರ್ಘ ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಮಾಸೋಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಮೋಹನ ತರಂಗಿಣಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿರುವ ರೀತಿಯೇ ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿ. ಬಹುಶಃ ಕನಕ ತನ್ನ ಪರಿಸರದಿಂದ ದೂರವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಮುಂದಿನ ಕೆಲವು ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ :

1) ನಮ್ಮಮ್ಮ ಶಾರದೆ ಉಮಾಮಹೇಶ್ವರಿ
ನಿನ್ನೊಳಗಿಹನ್ಯಾರಮ್ಮ ಪು. 1, ಕೀ. 1

ಕೀರ್ತನೆ ಆರಂಭವಾಗುವುದು 'ನಮ್ಮಮ್ಮ' ಎಂಬ ಆತ್ಮೀಯವಾದ ಮಗು ತಾಯಿಯನ್ನು ಅಕ್ಕರೆಯಿಂದ ಬಾಯ್ತುಂಬ ಕರೆಯುವ (ನಮ್ಮ + ಅಮ್ಮ) ಪದದೊಂದಿಗೆ, ಎರಡನೆಯ ಸಾಲು ಗ್ರಾಮ್ಯತೆಯೊಂದಿಗೇ ಸರಸತಿಯೊಂದಿಗಿನ ಹತ್ತಿರದ ನಂಟಿನ ಕುರುಹಾಗಿ ಉಳಿದ ಮೂರು ಚೌಪದಿಗಳ ಪ್ರತಿ ಎರಡನೆಯ ಸಾಲಿನಲ್ಲೂ ಇನಿತಿನಿತು ಆರಂಭ ಭಾಗದ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಿಂದ ಪುನರುಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಸರಸತಿಯನ್ನು ಸರ್ವದೇವರ ತಾಯಿಯಾಗಿ ನೋಡುವ ಕಲ್ಪನೆ ಹೃದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

2) ಕೂಸನು ಕಂಡೀರ್ಯಾ ಸುಪ್ರ
ಹ್ಲಾದನ ಕಂಡೀರ್ಯಾ ನಮ್ಮ
ಕೂಸನು ಕಂಡೀರ್ಯಾ (ಪು 2 ; ಕೀ. 2)

ತಂಬೂರಿಹಿಡಿದು ಮನೆಮನೆಯ ಬಾಗಿಲು ತಟ್ಟುತ್ತ ಭಕ್ತಿಯ ಹೊಳೆ ಹರಿಯಿಸಿ ತಾನು ಓಡಾಡಿದ ಓಣಿ ಬೀದಿಗಳ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೇ ಕೃಷ್ಣನ ಕಥೆ ಬೆಳೆಸುವ ರೀತಿ ಇಲ್ಲಿರುವಂತಿದೆ. ಹಲವಾರು ಕೀರ್ತನೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯೊಂದಿಗೆ ಗ್ರಾಮ ಜೀವನದ ನಂಬಿಕೆಗಳೂ ಮೈತಾಳುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು :

1) ಏನೆಂದಳೇನೆಂದಳೋ
ನಿನ್ನೊಳು ಸೀತೆ ಹನುಮಯ್ಯ (ಪು. 9, ಕೀ. 11.)
(ಮೊದಲ ಎರಡು ಸಾಲು)

2) ಎನ್ನ ಕಂದ ಹಳ್ಳಿಯ ಹನುಮ
ಚೆನ್ನಾಗಿದ್ದಾರೆ ಲಕ್ಷ್ಮಣ ದೇವರು (ಪು. 9, ಕೀ. 12)
(ಮೊದಲ ಎರಡು ಸಾಲು)

ರಾಮಾಯಣದ ಬದುಕಿನೊಂದಿಗೇ ನಮ್ಮ ಹಳ್ಳಿಗರು ಬೆರೆತು ಬಂದಿರುವ ಬಗೆ ಆ ಜನರ ಭಾಷೆಯೊಂದಿಗೇ ಮೈತಾಳುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಉದಾಹರಿಸಿರುವ ಎರಡನೆಯ ಕೀರ್ತನೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ಶ್ರೀಪತಿ ರಾಘವ ಕ್ಷೇಮದಲ್ಲೈಧಾರೆ' ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಗ ಮೂರು ಪದ್ಯಗಳ ಕೊನೆ ಸಾಲಿನಲ್ಲೂ (ಶ್ರೀಪತಿಗೆ ಬದಲು ಶ್ರೀವರ, ಹನುಮೇಶ ಎಂಬ ಪದಗಳು ಉಳಿದೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ—ಮಿಕ್ಕದೆಲ್ಲಾ ಹಾಗೇ) ಪಲ್ಲವಿಯಂತೆ ಅನುರಣನಗೊಂಡು ಅಲ್ಲಿನ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಂತೀಯತೆಯ ಸೊಗಡು ಇಡುಗುವಂತೆಯೋ ಕ್ಷೇಮದಲ್ಲೈಧಾರೆ ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಗ ಬಯಲಾಟದ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಗತ್ತನ್ನೂ ಮೆರೆಯುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆಯೇ 33ನೆ ಕೀರ್ತನೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ಮುಂದೆ ಭಲಾ ಎಂದು ಓಂದೆ ನಿಂದಿಪರನ್ನು' ಎಂಬಂಥ ಕಡೆ ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನೂ ವ್ಯಂಜಿಸುತ್ತದೆ.

3) ಅಹುದಾದರಹುದೆನ್ನಿ ಅಲ್ಲವಾದರಲ್ಲವೆನ್ನಿ
ಬಹುಜನರು ನೆರೆ ತಿಳಿದು ಪೇಳಿಮತ್ತಿದನು (ಪು. 42. ಕೀ. 50)

ಒಗಟಿನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾಗುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಡಂಬನೆಯ ಈ ಕೀರ್ತನೆಯ ಧಾಟಿ ಗುಂಪಿನ ಜನರೊಡನೆ ಮಾತಾಡುವ ರೀತಿಯದು

4) ಎಂಥಾ ಟವಳಿಗಾರನಮ್ಮ
ಗೋಪ್ಯಮ್ಮ ಕೇಳೆ
ಎಂಥಾ ಟವಳಿಗಾರನಮ್ಮ (ಪು. 87, ಕೀ. 100)

ಜಾನಪದ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಗೋಪಮ್ಮನೊಡನೆ ಕೃಷ್ಣನ ಬಗ್ಗೆ ಅಹವಾಲೊಪ್ಪಿಸುವ, ಅವನ ಪ್ರಣಯಚೇಷ್ಟೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಆತ್ಮೀಯತೆಯಿಂದ ಹಿಗ್ಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಈ ಕೀರ್ತನೆಯ ಧಾಟಿಯೂ ಜಾನಪದದ್ದೇ.

5) ಕಣಿಯ ಹೇಳಬಂದೆ ನಾರಾಯಣನಲ್ಲದಿಲ್ಲವೆಂದು

(ಪು. 127, ಕೀ. 147)

ಈ ಕೀರ್ತನೆ ಹಳ್ಳಿಯ ಕಣಿ ಹೇಳುವವನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಕಣ್ಣೆದುರು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ತಂತ್ರ ಮಾತ್ರ ಸುಳ್ಳು ಹೊಟ್ಟೆದೈವಗಳ ಲೇವಡಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತ ಜಾನಪದ ದಾಟಿಯೊಂದಕ್ಕೆ ಕೊರಳಾಗಿದೆ.

6) ರಂಗನೆಂಥವನೆಂಥವನೆಲೆತಂಗಿ
ರಂಗನೆಂಥವ ಅವನಂಗ ತಿಳಿಯದು ಬ್ರಹ್ಮಾದಿಗಳಿಗೆ

(ಪು 102, ಕೀ. 116)

ಇಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ಧಾಟಿಯೊಂದು ಜೀವಂತಗೊಂಡು ವಿಷ್ಣುವನ್ನು ಅರಿಯ ಹೊರಟ ಬ್ರಹ್ಮಾದಿಗಳ ಯತ್ನದ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯನ್ನೊಳಗೊಂಡು ಇರುವುದೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅವನ ಅವತಾರಗಳ ಕಥೆಯನ್ನು ಕಾವ್ಯವಾಗಿಸುತ್ತದೆ.

7) ಊರಿಗೆ ಬಂದರೆ ದಾಸಯ್ಯ ನಮ್ಮ
ಕೇರಿಗೆ ಬಾರಂಡ್ಯ ದಾಸಯ್ಯ (ಪು 142, ಕೀ. 158)

ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಮನೆಮನೆಯ ಮುಂದೆ ಸುಳಿದಾಡುತ್ತಿದ್ದ ದಾಸಯ್ಯನ ಪಾತ್ರದ ನಂಬಿಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೊಸ ತಿರುವು ಪಡೆದಿದೆ. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನೇ ದಾಸಯ್ಯನಾಗಿ ಮನೆ ಮನೆಯ ಮುಂದೆ ಸುಳಿದು ಉದ್ಧಾರಕ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆಂದು. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನೇ ಹೀಗೆ ದಾಸಯ್ಯನಾಗಿ ಸುಳಿದಾಡುವ ಈ ಕಲ್ಪನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ನಂಬಿಕೆಯೊಂದೇ ಅಲ್ಲದೆ ಭಗವಂತನನ್ನು ಕುರಿತ ಆತ್ಮೀಯತೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರೀತಿ ಸಲುಗೆಗಳು ಚಿಗುರೊಡೆಯುತ್ತವೆ. ಮುಂದಿನ ಈ ಕೀರ್ತನೆಯನ್ನು ನೋಡಿ :

8) ದೇವಿ ನಮ್ಮ ದ್ಯಾವರು ಬಂದರು ಬನ್ನಿರೆ ನೋಡ ಬನ್ನಿರೆ ॥ ಪಲ್ಲವಿ ॥
ಕೆಂಗಣ್ಣ ಮೀನಾಗಿ । ನಮರಂಗ ।
ಗುಂಗಾಡಿ ಸೋಮನ ಕೊಂದಾನ್ಮ್ಯ ॥
ಗುಂಗಾಡಿ ಸೋಮನ ಕೊಂದು ವೇದವ
ಭಂಗಾರದೊಡಲಿಗಿತ್ತಾನ್ಮ್ಯ
ದೊಡ್ಡ ಮಡುವಿನೊಳಗೇನಮ್ಮ ರಂಗ ।
ಗುಡ್ಡವ ಹೊತ್ತುಕೊಂಡು ನಿಂದಾನ್ಮ್ಯ ॥
ಗುಡ್ಡವ ಹೊತ್ತುಕೊಂಡು ನಿಂತು ಸುರರನು
ದೊಡ್ಡವರನ್ನು ಮಾಡಾನ್ಮ್ಯ
ಚೆನ್ನಕಾಡಿನ ಹಂದಿಯಾಗಿ । ನಮರಂಗ ।
ಚಿನ್ನದ ಕಣ್ಣನ ಕೊಂದಾನ್ಮ್ಯ ॥

ಚಿನ್ನದ ಕಣ್ಣನ ಕೊಂದು ಭೂಮಿಯ
ವನಜಸಂಭವಗಿತ್ತಾನಾ್ಕ
ಸಿಟ್ಟಲಿ ಸಿಂಹನಾಗಿ । ನಮರಂಗ ।
ಹೊಟ್ಟೆಯ ಕರುಳ ಬಗಿದಾನಾ್ಕ ॥
ಹೊಟ್ಟೆಯ ಕರುಳ ಹಾರವ ಮಾಡಿ
ಪುಟ್ಟಗೆ ವರವ ಕೊಟ್ಟಾನಾ್ಕ
ಹುಡುಗ ಹಾರುವನಾಗಿ । ನಮರಂಗ ॥
ಬೆಡಗಿಲಿ ಮುಗಿಲಿಗೆ ಬೆಳೆದಾನಾ್ಕ ॥
ಬೆಡಗಿಲಿ ಮುಗಿಲಿಗೆ ಬೆಳೆದು ಬಲಿಯನ್ನು
ಅಡಿಯಿಂದ ಪಾತಾಳಕೊತ್ತಾನಾ್ಕ
ತಾಯಿಯ ಮಾತನು ಕೇಳಿ । ಸಾಸಿರತೋಳಿಸಿ ।
ಆವಿನ ಕಳ್ಳನ ಕೊಂದಾನಾ್ಕ ॥
ಆವಿನ ಕಳ್ಳನ ಕೊಂದು । ಭೂಮಿಯ ।
ಅವನಿಸುರರಿಗೆ ಇತ್ಯಾನಾ್ಕ
ಕಂಗ್ಯಾಳೆ ಕಣ್ಣಿನ ಕೊಂಗಗಳ ಕೂಡಿ ।
ಜಂಘೇಲಿ ಲಂಕೆಗೆ ಪೋದಾನಾ್ಕ ॥
ಜಂಘೇಲಿ ಲಂಕೆಗೆ ಪೋಗಿ । ನಮರಂಗ ।
ಹೆಂಗಸು ಕಳ್ಳನ ಕೊಂದಾನಾ್ಕ
ಕರಿಯ ಹೊಳೆಯಲ್ಲಿ ತುರುಗಳ ಕಾಯುತ ।
ಉರುಗನ ಮಡುವ ಧುಮುಕ್ಯಾನಾ್ಕ ॥
ಉರುಗನ ಹೆಡೆ ಮೇಲೆ ಹಾರ್ಹಾರಿ ಕುಣಿಯುತ
ಯಾರ್ಯಾರಿಗೇನೇನು ಇತ್ತಾನಾ್ಕ
ಬಿಂಕದ ಗೋವಳನಾಗಿ । ನಮರಂಗ ।
ಡೊಂಕಾದ ಮುದುಕಿಯ ಕೂಡ್ಯಾನಾ್ಕ ॥
ಡೊಂಕಾದ ಮುದುಕಿಯ ಕೂಡಿ ಮಾವನ
ಬಿಂಕವ ಮುರಿದು ಕುಣಿದಾನಾ್ಕ
ಭಂಡನಂದದಿ ಪುಂಡರೀಕಾಕ್ಷನು
ಕಂಡಕಂಡಲ್ಲಿಗೆ ತಿರುಗ್ಯಾನಾ್ಕ
ಕಂಡಕಂಡಲ್ಲಿಗೆ ತಿರುಗಿ ತ್ರಿಪುರರ
ಹೆಂಡಿರನೆಲ್ಲ ಕೆಡಿಸ್ಯಾನಾ್ಕ
ಚೆಲುವೆ ಹೆಂಡತಿ ಕುದುರೆಯ ಮಾಡಿ ।
ಒಳ್ಳೆ ರಾವುತನಾದಾನಾ್ಕ ॥
ಒಳ್ಳೆ ರಾವುತನಾಗಿ ನಮರಂಗ
ಡೊಳ್ಳು ಹೊಟ್ಟೆಯ ಮೇಲೊದ್ದಾನಾ್ಕ
ಡೊಳ್ಳಿನ ಮ್ಯಾಲ್ ಕೈ ಭರಮಪ್ಪ ಹಾಕ್ಯಾನು
ತಾಳದ ಶಿವನಪ್ಪ ತಟ್ಟಾನಾ್ಕ ॥

ಒಳ್ಳೊಳ್ಳೆ ಪದಗಳು ಹನುಮಪ್ಪ ಹಾಡ್ಯಾನು
ಚೆಲುವ ಕನಕಪ್ಪ ಕುಣಿದಾನ್ಯಾ

ತ್ರಿಪದಿಯ ಛಂದದಿಂದ ಬೆಳೆದು ನಿಂತಿರುವ ಈ ಕೀರ್ತನೆ ಗುಂಗಾಡಿ, ಬಗಿ, ಕೆಂಗಾಳಿ, ಭರಮಪ್ಪ, ಹಾಕ್ಯಾನು, ಹನುಮಪ್ಪ, ಕನಕಪ್ಪ, ಇಂಥ ಬಾಡದ ಸುತ್ತದ ಜನಬಳಕೆಯ ಪದಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು ಎರಡೆರಡು ಸಾಲುಗಳ ಕೊನೆಗೆ ತಾಳದಂತೆ ಬರುವ ಕೊಂದಾನ್ಯಾ, ಇತ್ತ್ಯಾನ್ಯಾ, ನಿಂತಾನ್ಯಾ, ಮಾಡಾನ್ಯಾ, ಬೆಳೆದಾನ್ಯಾ, ಪ್ಪೋದಾನ್ಯಾ, ಧುಮುಕ್ಯಾನ್ಯಾ, ಕೂತಾನ್ಯಾ, ಕುಣಿದಾನ್ಯಾ, ತಿರುಗ್ಯಾನ್ಯಾ, ಕಡಿಸ್ಯಾನ್ಯಾ, ಆದಾನ್ಯಾ, ಒದ್ದಾನ್ಯಾ, ಶಟ್ಯಾನ್ಯಾ ರೂಪಗಳಿಂದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಯ ಗತ್ತು ಗಮ್ಮತ್ತುಗಳನ್ನು ಮೆರೆಯುತ್ತಿದೆ. ಡೊಳ್ಳಿನ ಹಾಡೂ ಆಗಿರುವ ಈ ಕೀರ್ತನೆಯ ಭಾಷೆಯ ಲವಲವಿಕೆ ಚೇತೋಹಾರಿಯಾದುದು. ವಿಷ್ಣುವಿನ ಒಂದೊಂದೇ ಅವತಾರವನ್ನು ಕಾವ್ಯವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವ ಈ ಜಾನಪದ ಕೃತಿಯ ಉರುಗನ ಹೆಡೆ ಮೇಲೆ ಹಾರ್‍ಯಾರಿ ಕುಣಿವಾಗ ಎನ್ನುವಾಗ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುವ ಭಾವಾಭಿನಯವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿಯೇ ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಯಾರಿಯರ್ಾರಿಗೇನೇನು ಇತ್ಯ್ಯಾನ್ಯಾ ಮಾತಿನ ಗತ್ತು ಅಷ್ಟೆ ಸೊಗಸಾದುದು. ಈ ಕೀರ್ತನೆಯ ಶಿಖರ ಬ್ರಹ್ಮ ಬರಮಪ್ಪನಾಗಿ ಡೊಳ್ಳಿನ ಮೇಲೆ ಕೈ ಹಾಕುವುದು, ಶಿವ ಶಿವನಪ್ಪನಾಗಿ ತಾಳ ತಟ್ಟು ವುದು ಅದಕ್ಕೆ ಹನುಮಪ್ಪ ಹಿಮ್ಮೇಳವಾಗಿ ಹಾಡುವುದು – ಈ ಎಲ್ಲ ಭವ್ಯ ಘಟನೆ ಯನ್ನು ಕಂಡ ಕನಕಪ್ಪ ಕುಣಿದಾಡುವುದು – ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಇದನ್ನೊಂದು ಅದ್ಭುತ ಭವ್ಯ ಕೃತಿಯಾಗಿಸಿವೆ.

ಒಟ್ಟಾರೆ ಈ ಕೀರ್ತನೆಗಳ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬಾಡದ ಸುತ್ತಮುತ್ತ ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಗ್ರಾಮ್ಯರೂಪಗಳು, ಗ್ರಾಮ ಭಾಷೆ, ಜಾನಪದ ನಂಬಿಕೆಗಳು ಮತ್ತು ರೂಢಿಗಳು ಹಾಗೂ ಜಾನಪದ ಹಾಡಿನ ಧಾಟಿಗಳೂ ತಮ್ಮ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯಿಂದ ತುಂಬಿ ಕೊಂಡಿರುವುದು ಮನಕ್ಕೆ ಬಾರದೆ ಇರದು. ಒಂದು ಕಡೆ ತನ್ನ ಕಾಲದ ಜಾನಪದ ಧಾಟಿಗಳಿಗೆ ಶ್ರೀ ಪುರಂದರದಾಸರು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯ ಸಂಸ್ಕಾರ ಕೊಟ್ಟು ಹೊಸ ರೂಪು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರೆ, ಕನಕದಾಸರಾದರೋ ಆ ಜಾನಪದ ಗೇಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾಧುರ್ಯದೊಂದಿಗೇ ಕೀರ್ತನೆಗಳಿಗೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಜಾನಪದ ಸೊತ್ತಾಗಿಯೇ ಉಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕನಕದಾಸರ ಬಾಡದ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಹಾಡುವ ದಾಟಿಯನ್ನು ಟೇಪುಗಳಲ್ಲಿ ದಾಖಲಿಸಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದರೆ ಇವುಗಳ ಮಹತ್ವ ಇನ್ನೂ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಮನವರಿಕೆಯಾದೀತು.

ಕನಕನ ಭಾಷೆ ತನ್ನ ಎಲ್ಲ ಒರಟುತನ, ಗ್ರಾಮ್ಯ ಸಹಜ ನಿಸ್ಸಂಕೋಚಗಳ ಸಮೃದ್ಧಿಯಿಂದ ಹೇಗೆ ಆಡುವ ಭಾಷೆಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಈ ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ :

(1) ಆನೆ ಬರುತಾದೆ ನೋಡಮ್ಮ ಮದ್ದಾನೆ ಬರುತಾದೆ
ಆನೆ ಬರುತಾದೆ ಎಲ್ಲರು ನೋಡಿರಿ ಒಂದಾನೆಯ ಕೊಂದ ಮದ್ದಾನೆ.

(ಪು. 171, ಕೀ. 186)

ಪದ್ಯವು ಆಗಿ ಕೊನೆಗೆ ಕೀರ್ತನೆಯೂ ಆಗಿ ನಿಂತಿರುವ ಈ ಹಾಡು ವಿವಿಧ ಅವತಾರಗಳಲ್ಲಿ ರಂಜಿಸಿದ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಕ್ರಮಕ್ರಮವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

(2) ಬೈವೈತನಕ ಊಟದ ಕೆಲಸ ಉಂಡ ಮೇಲೆ ಶಯನ
ಬೈಲಾಗಿತು ಈ ಬಗೆತನವೆಲ್ಲ ರಕ್ಷಿಸಯ್ಯ ರಘುಕುಲತಿಲಕ
ಪುರಾಣವಿಲ್ಲ ಪುಣ್ಯಕಥೆಯಿಲ್ಲ ಪಾರಾಯಣದಿ ಮನಸಿಲ್ಲ
ತರೋಣ ಬರೋಣ ತಿಂದ್ಹೋಗೋಣ ಮಲಗೋಣ ಮತ್ತೇಳೋಣ

(ಪು. 180, ಕೀ. 196)

ಹೀಗೇ ಬೆಳೆಯುವ ಎಂಟು ಸಾಲಿನ ಈ ಕೀರ್ತನೆಯ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಸಾಲಂತೂ ಆಡುವ ಮಾತಿಗೆ ತೀರ ಹತ್ತಿರವಾಗಿ ಶಕ್ತಿಯುತವಾಗಿದೆ. ತಿಂದ್ಹೋಗೋಣ ಮಾತಿನ ಗ್ರಾಮ್ಯತೆ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆಶುಕವಿತೆಯಂತೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋಗುವ ಈ ಕೀರ್ತನೆಯ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಸಾಲು ಮತವಾನ್ಯರ, ವಿದ್ಯಾವಂತರ ಗತ್ತಿನ ಗಾಂಭೀರ್ಯದ ನುಡಿಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಸುತ್ತ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಆಡುವ ಭಾಷೆ ಇಂಥ ಕಡೆ ಬಹು ಸತ್ವಶಾಲಿಯಾಗುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

(3) ಹ್ಯಾಂಗೆ ನೀ ದಾಸನಾದಿ ಪ್ರಾಣಿ (ಪು. 94, ಕೀ. 107)

ಪಲ್ಲವಿಯಾಗಿ ಕೀರ್ತನೆಯ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಅನುರಣಿಸುವ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಕಾಕುವೇ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ದಾಸನಾಗಲು ಅರ್ಹನಾಗದೆ ದಾಸವೇಷದಲ್ಲಿರುವವನನ್ನು ಕಟಕಿಯಾಡುತ್ತ ಕುಕ್ಕುತ, ಹೋಗುತ್ತದೆ, ಬಾಡದ ಕಡೆಯ ಭಾಷೆಯು ಬನಿಯುನ್ನೆರಚುತ್ತ.

(4) ಮುಟ್ಟದಿರೋ ಎನ್ನನು ರಂಗಯ್ಯ (ಪು. 46, ಕೀ. 55)

ಈ ಕೀರ್ತನೆ ಮುಂದುವರಿದು

ಮುತ್ತೆಲ್ಲ ಸಡಲ್ಯಾವೊ ಹೇ ಮುದ್ದುರಂಗ
... ...
ಅತ್ತಿಗೆಯೊಬ್ಬಳ ಕೂಡ್ಯಾಡಿ ಬಾಹೋದು ಕಂಡೆ
ಸತ್ಯವ ಮಾಡುವೆ ಸಾರನೆಂಟ
ಬಣ್ಣ ಬಂಟ ಬಣ್ಣ ಬಂಟ ನೂರೆಂಟ ಬಿಡು ಎನ್ನಗಂಟ
ಹಡೆದವರ ತಲೆಗೆ ಮರಳು ಚಲ್ಲಿದ್ಯಂತೆ
ಮಡದೇರ ಕೂಡ್ಯಾಡಿ ಕಲಿತೆಲ್ಯೊ ಬೆಡಗ
ದಿಮ್ಮಿದೆರುಗ ಸೊಕ್ಕಿವೊರುಗ ಬಿಡು ಎನ್ನ ಸೆರಗ

ಎಂದು ಮುಂದುವರೆಯುವ ಈ ಗ್ರಾಮ್ಯ ಶೃಂಗಾರದ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕನಕನ ಕಡೆಯ ಭಾಷೆ ಹಾಗೂ ಗ್ರಾಮ ಜೀವನದ ರೀತಿಗಳು ತುಂಬಿದ್ದು ಪ್ರಣಯ ಚೇಷ್ಟೆಯು ಇನ್ನೊಂದೇ ವಿಶಿಷ್ಟ ಮುಖವನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿರುವ ಗ್ರಾಮ್ಯತೆ ಹಾಗೂ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬಿಡುಬೀಸು ಗುಣಗಳು ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ತೀರ ಉಚಿತವಾಗಿ ಮೈಗೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

5) ಬೆಳ್ಳಿ ಬಂಗಾರಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಒಳ್ಳೆವಸ್ತ್ರ ಹೊದ್ದುಕೊಂಡು
ಚಳ್ಳಿಪಿಳ್ಳಿಗೊಂಬೆಯಂತೆ ಆಡಿ ಹೋಯಿತು
ತಳ್ಳಹರಿದು ಹೋಗುವಾಗ ಗುಳ್ಳೆಬಂದು ಒಡೆಯುವಂತೆ
ಉಳ್ಳೀ ಪೊರೆಯಂತೆ ಕಾಣಲೊ ಸಂಸಾರ ದಾಟವು (ಪು. 49, ಕೀ. 58)

ಕೀರ್ತನೆಯ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಪದ್ಯದ ಮೇಲಿನ ಭಾಗ ಆಡುವ ಮಾತಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಉದಾಹರಣೆಯೂ ಹೌದು; ಒಳ್ಳೆ ಆಶುಕವಿತೆಯ ಮಾದರಿಯೂ ಹೌದು. ಹರಳು ಹುರಿದಂತೆ ಮಾತು ಹೊರಡುವ ಈ ನಾಲ್ಕು ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ವೈರಾಗ್ಯಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾದ ಭಾವವನ್ನು ಕನಕ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮೂರನೆಯ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಶ್ವರತೆಯ ಸಂಕೇತವಾದ ಗುಳ್ಳೆ ಸಂಪ್ರದಾಯಕವಾಗಿ ಕಂಡರೂ ಮೊದಲೆರಡು ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಬೆಳ್ಳಿ ಬಂಗಾರಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಎಂಬ ಮಾತು ಗ್ರಾಮ್ಯತೆ ಜೊತೆಗೆ ಗ್ರಾಮ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಒಡವೆ ವಸ್ತ್ರದೊಡನೆ ಮೆರೆವ ಅವರ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಎದುರು ತರುತ್ತದೆ. ಈ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಇನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿನ ಸೊಗಸನ್ನು 'ಚಳ್ಳಿ ಪಿಳ್ಳಿ ಗೊಂಬೆ', ತುಂಬುತ್ತದೆ. ಇಂಥಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಅಪೂರ್ವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ವ್ಯಂಜಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ–ಹೀಗೆಯೇ 122 ಮತ್ತು 123ನೇ ಕೀರ್ತನೆಗಳ ಭಾಷೆಯೂ ಆಡುವ ಮಾತಿಗೆ ತೀರ ಹತ್ತಿರವಾಗುತ್ತ ಸಹಜವಾಗುತ್ತ ಶಕ್ತವಾಗುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

6) ನಾವು ಕುರುಬರು ನಮ್ಮ ದೇವರು ಬೀರಯ್ಯ (ಪು. 122, ಕೀ. 138)

ಕುರುಬರ ವೃತ್ತಿಪರವಾದ ಪದಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಸಂಕೇತಗಳಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿಸುತ್ತ ಬೆಳೆಯುವ ಈ ಕೀರ್ತನೆಯಲ್ಲಿ ಮಾನವಜೀವನದ ಒಂದು ಅವಲೋಕನವೇ ನಡೆದಿದೆ.

ಹುಟ್ಟೋದಕ್ಕೆ ತೊಡಲಿಲ್ಲ ಸಾಯೋದಕ್ಕೆ ಕೊನೆಯಿಲ್ಲ
ಹುಟ್ಟು ಸಾವಿನ ಹೊಲವು (ಬು?) ಬಲ್ಲ ನಮ್ಮಜ್ಜ
ಅಷ್ಟು ಪ್ರಾಣಿಗಳಿಗೆ ಇಷ್ಟು ಅಂಬಲಿ ಮಾಡಿ
ಹೊಟ್ಟೆ ತುಂಬಿದ ಹಾಗೆ ಕರೆವ ನಮ್ಮಜ್ಜ

ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ಕೀರ್ತನೆ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಅರ್ಥಸಮೃದ್ಧಿ ಕನಕನ ಭಾಷೆಯ ಸತ್ವಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡಿಯಾಗಿದೆ. ಇವರ ಪಲ್ಲವಿಯಾಗಿರುವ

ನಾವು ಕುರುಬರು ನಮ್ಮ ದೇವರೂ ಬೀರಯ್ಯ
ಕಾವ ನಮ್ಮಜ್ಜ ನರಕುರಿಹಿಂಡುಗಳ

ಎಂಬ ಮಾತುಗಳು ಕೀರ್ತನೆಯ ಕೊನೆಗೆ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅರ್ಥಪುಷ್ಟಿ ಪಡೆದು ಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

ರಾಮಾಯಣ ಮಹಾಭಾರತ ಕಥೆ ಮತ್ತು ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ನಂಬಿಕೆಗಳು ಹಾಗೂ ಧಾಟಿಗಳನ್ನು ಜೀವಂತ ಕಾವ್ಯವಾಗಿ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಕಡೆಯ ಭಾಷೆಯ ಗ್ರಾಮ್ಯ ರೂಪಗಳು ತಮ್ಮ ಒರಟೊರಟಾದ ಭಾಷಾ ರೂಪಗಳು ಇವುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಕನಕನ ಭಾಷೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಗುಣಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಕೀರ್ತನೆಗಳಲ್ಲಿ, ಸಾಂಗತ್ಯ ಷಟ್ಪದೀ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲೂ ಈ ಬಗೆಯ ರೂಪಗಳು ಹಾಗೇ ಉಳಿದಿರುವುದು ಕನಕನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗ್ರಾಮ್ಯ ಭಾಷಾರೂಪ ಸತ್ಯಗಳಿಗೆ ಪ್ರಬಲ ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗಿವೆ. ಕನಕನನ್ನು ತೀರಾ ದಾಸಕೂಟಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಬಹುಶಃ ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಹೆಣಗಾಟ ಉಂಟಾಗಿರಬೇಕು; ಕನಕನನ್ನು ಕುರಿತ ಕಥೆಗಳಾದರೂ ಇದನ್ನೇ ಧ್ವನಿಸುತ್ತವೆ. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಇನ್ನಾವ ಕೀರ್ತನಾಕಾರ ಅಥವಾ ಕನ್ನಡ ಕವಿಯಲ್ಲೂ ಕಾಣದಷ್ಟು ವಿಪುಲವಾಗಿ ಹಾಗೂ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಗ್ರಾಮ್ಯ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ರೂಪಗಳು ಈತನ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿವೆ ಎಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಬಹುಶಃ ಬಾಡ ಮತ್ತು ಬಾಡದ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ಗ್ರಾಮಗಳ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಭಾಷಾ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದರೆ ಕನಕನ ಭಾಷೆಯ ಇನ್ನೂ ನಿಖರವಾದ ಅನ್ವೇಷಣೆಗೆ ಅವಕಾಶಗಳು ಹೆಚ್ಚಾದಾವೆಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಕನಕನ ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಹಾಡುವಾಗ ಆ ಸುತ್ತಲ ಜನರು ಆಡುವ ಭಾಷೆಯ ಗತ್ತು ಹಾಗೂ ಸ್ವರ ವ್ಯಂಜನೋಚ್ಚಾರಗಳಲ್ಲಿರುವ ಕಾಕು ಇವುಗಳು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಈಗ ಅವುಗಳನ್ನು ಈಗುಳಿದಿರುವ ಗ್ರಾಮ್ಯ ರೂಪಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೋ ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ, ಅಷ್ಟೇ.

ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು

1) ಡಾ. ಆರ್. ಸಿ ಹಿರೇಮಠರು ಸಂಪಾದಿಸಿರುವ ಮೋಹನ ತರಂಗಿಣಿ
2) ಸಂಪಾದಿಸಿರುವ ನಳಚರಿತ್ರೆ
3) ಸಂಪಾದಿಸಿರುವ ಹರಿಭಕ್ತಸಾರ
4) ಸಂಪಾದಿಸಿರುವ ರಾಮಧಾನ್ಯಚರಿತೆ
5) ಬಿ. ಶಿವಮೂರ್ತಿಶಾಸ್ತ್ರಿ ಮತ್ತು ಕೆ.ಎಂ. ಕೃಷ್ಣರಾವ್

ಸಂಪಾದಿಸಿರುವ ಕನಕದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಗಳು ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಪು–ಪುಟದ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನೂ' ಪ–ಪದ್ಯ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನೂ, ಕೀ–ಕೀರ್ತನೆಯ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕನಕನ ಭಾಷೆ ಸಾಂಗತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಭ್ರಮೆಯಲ್ಲಿ ದಾರಿತಪ್ಪಿದರೂ ಉಳಿದ ಕಥನಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ಕಥನ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಮೆರೆಯುತ್ತದೆ. ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಆಡುವ ಭಾಷೆಗೆ ಬದ್ಧವಾದ ಗ್ರಾಮ್ಯತೆಯಿಂದಲೂ ಈತನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂಬತೆ ತೋರುತ್ತ ಬರುತ್ತದೆ. ಕೀರ್ತನೆಗಳಲ್ಲಿಯಾದರೋ ಈ ಗ್ರಾಮ್ಯತೆಯೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆಯೂ ಮೈಗೂಡಿ ಶಕ್ತಿಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ, ಕೆಲವು ಜಾನಪದಾಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು.

ವಿಷಯ ಜ್ಞಾನ

ಸುಮತೀಂದ್ರ ನಾಡಿಗ

ನಟಿಸುತ್ತೇನೆ ಹಾಸಿಗೆಯಲ್ಲೂ ; ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ
ಇಟ್ಟು ಬೆಳೆದೀತು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅಥವಾ ಕಡಿಮೆ ಎಚ್ಚರದಲ್ಲಿ
ಪ್ರತಿ ರಾತ್ರಿಯೂ, ಆದರೂ ನನ್ನ ದೇಹದ ಹಾಗೆ ಆತ್ಮವೂ
ಬತ್ತಲೆನ್ನಿಸದೆ ಚುರುಕು ಬಾಲಕಿಗೆ ಅನುಮಾನ ಸಾಧ್ಯ.
ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಗೊತ್ತೆ ? ಗೊತ್ತಿದ್ದರೂ ಗಮನ ಕೊಟ್ಟೀಯ ?
—ಇದು ಗೊತ್ತು ನಿನಗೆ ಅಂತ ಗೊತ್ತು ನನಗೆ ಅಂತ ಗೊತ್ತು ನಿನಗೆ.

ಕಾಣುವ ಹಾಗೆ ನಾನಿಲ್ಲವೆಂದರೆ ನಂಬು. ಹಾಗಾಗಿ ಉದಾರಿವನ ಚರನಂತೆ
ಕಾಣಿಸದೆ, ಸೋಗು ಹಾಕುತ್ತೇನೆ. ಕವಲು ಪ್ರಾಣಿಯು ಹಾಗೆ ಗೆಳೆಯನಂತೆ
ಸುರಳಿ ಬಿಚ್ಚಿದ ಹಾಗೆ ರಾತ್ರಿ ಇದ್ದಾಗ ಮೃದುವಾಗಿ ದುರ್ಬಲವಾಗಿ
ನಿನಗೆ ಬೇಕೆನ್ನುತ್ತಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ನಟಿಸುವವನು—
-ಅಂತ ಗೊತ್ತು ನನಗೆ ಅಂತ ಗೊತ್ತು ನಿನಗೆ ಅಂತ ಗೊತ್ತು ನನಗೆ.

ನೀನು ಕೊಕ್ ಕೊಕ್ಕೆನ್ನು, ನಾನು ಕೊಕ್ಕೊಕ್ಕೋ ಎಂದಾಗ ಉತ್ತರ ಕೊಡು.
ತಡವರಿಸಬೇಕಿಲ್ಲ ; ದುರಂತ ಆಟದ ಒಳಗೆ ಅದೇ ನಕಲಿಯ ದೃಶ್ಯ
ನಟಿಸುತ್ತಲಿರುವೆ. ಆದರೂ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಇನ್ನಷ್ಟು ಸರಳವಿರಬಹುದು ;
ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಯಿರದ ಕಂಬನಿಯ ತರುವಾಟ ಇದು ಎನ್ನಬಹುದೆ ?
-ಅಂತ ಗೊತ್ತು ನಿನಗೆ ಅಂತ ಗೊತ್ತು ನನಗೆ ಅಂತ ಗೊತ್ತು ನಿನಗೆ.

ಬಿಟ್ಟು ಬಿಡು ನನ್ನನ್ನು, ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಸುವೆ ನಿನ್ನ ದುರಾಸೆ-ಬಾಯನ್ನು.
ಆದರೂ ಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ಸಿಗದೆ, ಎದೆಗೂ ತುಟಿಗೂ ನಡುವೆ
ಖಾಲಿ ಜಾಗವಿದೆ : ತೊಡೆಗು ತಲೆಗೂ ನಡುವೆ ಖಾಲಿ ಜಾಗವಿದೆ.
ಎಷ್ಟು ದೊಡ್ಡದು ಗೊತ್ತೆ ? ನಾವು ಹಾಸಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಇರಲೆಬೇಕಿಲ್ಲ
-ಅಂತ ಗೊತ್ತು ನನಗೆ ಅಂತ ಗೊತ್ತು ನಿನಗೆ ಅಂತ ಗೊತ್ತು ನನಗೆ.

ಸುಖದ ಆಲೋಚನೆಯ ಕೈಬಿಟ್ಟವನು ನಾನು. ಆದರೂ
ಸುಖದ ನಿದ್ದೆಯ ಹೊತ್ತು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರೊಬ್ಬರ ಕಂಡು

ಧಿಕ್ಕಾರವಿರದಂಥ ಕನಸ ಕಂಡೆ, ಆಗ ರೆಪ್ಪೆಯ ಮೇಲೆ
ಮೊರಿಸಿದ್ದ ಪೆನ್ನಿನ ತೂಕ ಸಹಿಸಿ. ನಾ ತಿಳಿದಿದ್ದೆ
ಪ್ರೀತಿ ಇರದಿರುವುದೇ ಸೋಂಕು ಜಾಡ್ಯ
ಅಂತ ಗೊತ್ತು ನಿನಗೆ ಅಂತ ಗೊತ್ತು ನನಗೆ ಅಂತ ಗೊತ್ತು ನಿನಗೆ.

ಹೊರಡು ತೊದಲುವುದಕ್ಕೆ ನನ್ನ ಬಿಟ್ಟು ; ಇರುವುದಾದರೆ ನಿನಗೆ ಕಣ್ಣೀರು
ಎಲ್ಲಾದರೂ ಅಳಲು ಸಿದ್ಧ ಹಾಗು-ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳುವ
ಯಾವ ಭಾವನೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ನಿನ್ನ ಬೌದ್ಧಿಕ ವಿರೋಧ ಬೋರು ನನಗೆ
ಈಗಲೂ ನಿನ್ನೊಡನೆ ಸೋಗಿನಲ್ಲಿರುವಾಗ ಹೊರಟುಹೋಗು. ಏಕೆಂದ
ಗೊತ್ತು ನನಗೆ ಅಂತ ಗೊತ್ತು ನಿನಗೆ

ಮೂಲ : Carnal Knowledge ಟಾಮ್ ಗನ್

ಸರೋಜಿನಿ ನಾಯಿಡು-
ಕಿರು ಪರಿಚಯ

ಅಂದನೂರು ಶೋಭಾ

ಭಾರತದ ಏಕತೆ, ಸಮಗ್ರತೆ ಹಾಗೂ ದೇಶದ ಹಿತವೇ ತನ್ನ ಹಿತವೆಂದು, ಒಬ್ಬ ತಾಯಿಯಾಗಿ ಮಹಿಳೆಯರ ಉನ್ನತಿಗಾಗಿ ಬಹುವಾಗಿ ಶ್ರಮಿಸಿದ ಮಹಿಳೆ ಶ್ರೀಮತಿ ಸರೋಜಿನಿ ನಾಯಿಡು ಈಕೆ ದೇಶದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ತನ್ನ ಮನೆ-ಪತಿ-ಮಕ್ಕಳ ಯೋಗಕ್ಷೇಮವನ್ನು ತೊರೆದು, ಶ್ರೀ ಗೋಖಲೆ ಅವರಿಗೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಂತೆ ಭಾರತದ ಏಳ್ಗೆಗಾಗಿ ಕಂಕಣ ತೊಟ್ಟು. ನಾಡಿನ ಮೂಲೆ ಮೂಲೆಯಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಓಡಾಡಿ ಜನರನ್ನು ತಮ್ಮ ಭಾಷಣಗಳ ಮೂಲಕ, ಕವನಗಳ ಮೂಲಕ ಎಚ್ಚರಿಸಿದರು. ಒಳ್ಳೆಯ ವಾಗ್ಮಿ, ವೀರರಮಣಿ. ವಿನೋದ, ಹಾಸ್ಯ, ನಗು ಸರೋಜಿನಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಮುಖ್ಯ ಗುಣಗಳು. ಎಂತಹ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಅವರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ನಗು ಇರುತ್ತಿತ್ತು ; ಇತರರನ್ನು ನಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ಭಾರತದ ಕೋಗಿಲೆಯೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧಳಾಗಿದ್ದ ಶ್ರೀಮತಿ ಸರೋಜಿನಿ ನಾಯಿಡು ಅವರಿಗೆ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸರ್ಕಾರ 'ಕೈಸರ್ ಹಿಂದ್' ಸ್ವರ್ಣಪದಕವನ್ನು ನೀಡಿ ಸನ್ಮಾನಿಸಿದ್ದನ್ನು ಹಿಂದಿರುಗಿಸಿದ್ದರು. ರಾಯಲ್ ಲಿಟರರಿ ಸೊಸೈಟಿಯ ಸದಸ್ಯೆಯಾಗಿದ್ದರು. ಅನೇಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳು ಗೌರವ ಡಾಕ್ಟರೇಟ್ ಪದವಿಯನ್ನು ನೀಡಿ ಗೌರವಿಸಿವೆ.

ಇಂತಹ ಧೀರ ಮಹಿಳೆ ಜನಿಸಿದ್ದು ಛಟರ್ಜಿ ವಂಶದಲ್ಲಿ. ಈಕೆಯ ತಂದೆ ಮೊದಲಿಗೆ ಬಂಗಳಾದ ಢಕ್ಕಾ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಬ್ರಹ್ಮನಗರವೆಂಬ ಹಳ್ಳಿಯವರು [ಪಾಕಿಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಸೇರಿದೆ]. ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ವೇದೋಪನಿಷತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅಗಾಧವಾದ ವಿದ್ವತ್‌ವುಳ್ಳ ಮನೆತನವಿದು. ಇಂತಹ ಮನೆತನದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಅಘೋರನಾಥರು ಕೆಚ್ಚೆದೆಯವರು ; ಪಂಡಿತರು. ಸಂಸ್ಕೃತ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್, ಹಿಬ್ರೂ, ರಷ್ಯನ್ ಹಾಗೂ ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕಲಿತಿದ್ದರು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಫ್ರೆಂಚ್, ಜರ್ಮನ್ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಹ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದ್ದರು. ಇವರು ಕೇವಲ ಭಾಷಾವಿಜ್ಞಾನಿಯಾಗಿರದೆ ಸ್ಫಟಿಕಶಾಸ್ತ್ರ, ವಿದ್ಯುಚ್ಛಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಆರ್ಗ್ಯಾನಿಕ್ ರಸಾಯನಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ್ದ ವಿಜ್ಞಾನಿಕೂಡ. ಇವರ ಹೆಂಡತಿ ವರದಸುಂದರೀದೇವಿ ಪತಿಗೆ ಅನುರೂಪಳಾದ ಸಹಧರ್ಮಿಣಿ, ಸುಂದರಿ, ಕವಿಯಿತ್ರಿ ಹಾಗೂ ವಿದ್ಯಾವಂತೆ. ಭಾರತದ ಕೋಗಿಲೆ, ವೀರರಮಣಿ, ವಾಗ್ಮಿ, ಕನಸುಗಾರ್ತಿ ಎಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧಳಾದ ಸರೋಜಿನಿ ಈ ದಂಪತಿಗಳಿಗೆ 1879ರ ಫೆಬ್ರುವರಿ 13ರಂದು ಹೈದರಾಬಾದಿನಲ್ಲಿ

ಜನಿಸಿದಳು. ಸರೋಜಿನಿಯ ತಂದೆ–ತಾಯಿಗಳು ತುಂಬಾ ಉದಾರಿಗಳು. ಜಾತಿಯ ಸೋಂಕೇ ಇಲ್ಲದ ಸಂಸಾರ. ಇವರ ಮನೆಗೆ ಎಲ್ಲಾ ತೆರನಾದ ಜನರಿಗೆ ಪ್ರವೇಶವಿತ್ತು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸರೋಜಿನಿಗೆ ತಂದೆ-ತಾಯಿ ಹಾಗೂ ಪರಿಸರವೇ ಮುಂದಿನ ಜೀವನದ ವಿಕಾಸಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನವಾಯಿತು. ಈಕೆಯ ತಾಯಿ ಬಂಗಾಳಿ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಮಗಳಿಗೆ ಉಣಿಸಿ ಕವಯಿತ್ರಿಯಾಗಲು ಹಾಲೆರೆದಳು.

ಸರೋಜಿನಿಗೆ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಮನೆಯಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್, ಫ್ರೆಂಚ್ ಕಲಿಸಲು ಉಪಾಧ್ಯಾಯಿನಿಯರು ಮನೆಗೇ ಬರುತ್ತಿದ್ದರು. ಈಕೆಗೆ ಇಂತಹದೇ ಪುಸ್ತಕ ಓದಬೇಕೆಂಬ ನಿರ್ಬಂಧವಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಸರೋಜಿನಿ ಚಿಕ್ಕವಳಾಗಿದ್ದಾಗಲೇ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಓದುವ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಳು. ಈಕೆಯ ಗ್ರಹಣಶಕ್ತಿ ಅದ್ವಿತೀಯವಾಗಿತ್ತು ; ಜೊತೆಗೆ ನಮ್ರತಾ ಮನೋಭಾವ. ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ತರಗತಿಗೇ ಮುಂದಾಳಾಗಿದ್ದರೂ ಸಹ ಗರ್ವವಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಎಲ್ಲರ ಪ್ರೀತಿಗೆ ಪಾತ್ರಳಾಗಿದ್ದಳು. ಈಕೆಗೆ 14 ವರ್ಷವಾಗುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಷೆಲ್ಲಿ, ಟೆನ್ನಿಸನ್ ಮತ್ತು ಬ್ರೌನಿಂಗ್‌ನ ಕವಿತೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಓದಿದ್ದಳು. ಈಕೆಯಲ್ಲಿ ಅದಮ್ಯವಾಗಿ ಹುದುಗಿದ್ದ ಕವಿತಾಶಕ್ತಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಲು ಸಮಯಕ್ಕಾಗಿ ಕಾಯುತ್ತಿತ್ತೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಸದಾ ಕನಸುಗಣ್ಣಿಯಾಗಿದ್ದ ಸರೋಜಿನಿ ಒಮ್ಮೆ ಆಲ್ಜೀಬ್ರಾ ಲೆಕ್ಕ ಮಾಡಲು ಕುಳಿತಾಗ, ಲೆಕ್ಕದ ಬದಲು ನೂರು ಸಾಲಿನ ಕವಿತೆಯನ್ನೇ ('ಸರೋವರದ ಸುಕನ್ಯೆ') ಕೇವಲ ಆರುದಿನಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದಳು. ಆಗ ಸರೋಜಿನಿಗೆ ಕೇವಲ 11 ವರ್ಷ. 16ನೇ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿದ್ದಾಗ 'ಮೆಹರ್ ಮುನೀರ್' ಎಂಬ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯ ನಾಟಕವನ್ನು ಪರ್ಷಿಯನ್ ಭಾಷೆಗೆ ಭಾಷಾಂತರಿಸಿದಳು. (ಇದರಲ್ಲಿ 2000 ಸಾಲುಗಳಿವೆ). ಈಕೆಯ ಪ್ರತಿಭಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಲು ಅಘೋರನಾಥರು ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಮುದ್ರಿಸಿ ಗೆಳೆಯರಿಗೆಲ್ಲಾ ಹಂಚಿದರು. ಈ ನಾಟಕ ಬರೆದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಸರೋಜಿನಿಗೆ ಹುಷಾರಿರಲಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಏನನ್ನೂ ಓದಕೂಡದೆಂದು ವೈದ್ಯರು ನಿರ್ಬಂಧಿಸಿದ್ದರೂ ಸಹ ಸರೋಜಿನಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಓದಿದಳು ; ಕಾದಂಬರಿಯೊಂದನ್ನು ಬರೆದಳು. ಆರೋಗ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಿದ ಕಾರಣ ತೀರಾ ನಿಶ್ಶಕ್ತಳಾದಳು. ಈಕೆ 13ರಿಂದ 15 ವರ್ಷದ ವರೆಗೆ ರಚಿಸಿದ ಅನೇಕ ಕವಿತೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ 'ಮಿಸ್. ಎಸ್. ಚಟ್ಟೋಪಾಧ್ಯಾಯ ಅವರ ಕವನಗಳು' ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅಘೋರನಾಥರು ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು.

ಈಕೆಗೆ 10 ವರ್ಷವಾಗಿದ್ದಾಗ ಹೈದರಾಬಾದಿನಲ್ಲಿ ಸರಿಯಾದ ಹೈಸ್ಕೂಲು ಇಲ್ಲದೇ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಮದ್ರಾಸಿಗೆ ಕಳುಹಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಓದಿಸುವುದೇ ಅಪರೂಪವಾದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಸರೋಜಿನಿಯನ್ನು ಮದ್ರಾಸಿಗೆ ಕಳುಹಿಸಿದ್ದು ವಿಶೇಷವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಮೆಟ್ರಿಕ್ಯುಲೇಷನ್ ಪರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮ

ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದಳು. ನಂತರ ಕಾಲೇಜು ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆಯಲು ಹೈದರಾಬಾದಿನ ನಿಜಾಮರು 300 ಪೌಂಡಿನ ಶಿಷ್ಯವೇತನವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು 1895ನೇ ಇಸವಿಯಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿಗೆ ಕಳಿಸಿದರು.

ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಕೇಂಬ್ರಿಡ್ಜ್ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಸೇರಲು ವಯಸ್ಸು ಕಡಿಮೆಯಾದ್ದರಿಂದ, ಲಂಡನ್ನಿನ ಕಿಂಗ್ಸ್ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಉಪನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದಳು. 18 ವರ್ಷವಾದನಂತರ ಕೇಂಬ್ರಿಡ್ಜಿನ ಗಿರ್ಟನ್ ಕಾಲೇಜನ್ನು ಸೇರಿಕೊಂಡಳು. ಕವಿ ಹೃದಯವಾದ ಸರೋಜಿನಿಗೆ ಕಾಲೇಜಿನ ಪಾಠ ಪ್ರವಚನಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಗಿರಿಧಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಸುತ್ತಾಡುವುದೇ ಪ್ರಿಯವಾಗಿತ್ತು. ನಂತರ ಸರೋಜಿನಿ ಯಾವ ಪರೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟದೇ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿರುಗಿದಳು.

ಸ್ವದೇಶಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿರುಗಿದ ನಂತರ ಸರೋಜಿನಿ ತಾನು ಪ್ರೀತಿಸಿದ್ದ ಪ್ರಿಯತಮ ಗೋವಿಂದರಾಜು ನಾಯಿಡು ಅವರನ್ನು ತಮ್ಮ ಬಾಳ ಸಂಗತಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಸರೋಜಿನಿ ನಾಯಿಡು ಆದರು. ಜಾತಿ-ಮತ-ಸಮಾಜವನ್ನು ಮೀರಿದ ಪ್ರೇಮ ಇವರದಾಗಿತ್ತು. ಪ್ರೇಮವೆಂಬುದು ಎರಡು ಮನಸ್ಸುಗಳ ಮಿಲನ. 3 ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಇವರುಗಳು ದೂರದ ದೇಶವಲ್ಲಿದ್ದರು ಸಹ ನೈಜ ಪ್ರೇಮ ಅಚಲವೆಂಬುದನ್ನು ಸಾಕ್ಷಿಮಾಡಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಮಾಜದ ಕಟ್ಟು ಕಟ್ಟಳೆಯನ್ನೆಲ್ಲಾ ತುಚ್ಛೀಕರಿಸಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಯುವತಿ, ಶೂದ್ರನನ್ನು ಆ ಕಾಲದ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಮದುವೆಯಾದದ್ದು ಮೆಚ್ಚಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ.

ಸರೋಜಿನಿ ಕೇಂಬ್ರಿಡ್ಜ್‌ನಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಎಡ್ಮಂಡ್‌ಗಾಸೆ, ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಿಮರ್ಶಕ ಆರ್ಥರ್ ಸೈಮನ್ಸ್ ಅವರ ಪರಿಚಯವಾಯಿತು. ಎಡ್ಮಂಡ್‌ಗಾಸೆ ಅವರು ಸರೋಜಿನಿಯ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ನೋಡಿ, 'ನೀನು ಹುಟ್ಟಿದ ದೇಶದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ನಾಡಿನ ಜನರ ಬಗೆಗೆ, ಪರ್ವತ ಗಿರಿಕಂದರಗಳ ಬಗೆಗೆ, ಅಲ್ಲಿನ ಮಣ್ಣಿನ ವಾಸನೆಯನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಕವಿತೆ ರಚಿಸಬೇಕೆಂದು' ಉಪದೇಶಿಸಿದರು. ಅವರ ಉಪದೇಶದಿಂದ ಈಕೆಯಲ್ಲಾದ ಬದಲಾವಣೆ ನಂತರದ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಓದಿದಾಗ ಅರಿವಾಗುವುದು. ಸರೋಜಿನಿಯ ಕವನ ಸಂಕಲನಗಳಾದ 'ಹೊನ್ನ ಹೊಸ್ತಿಲು' 1905ರಲ್ಲಿ, 'ಕಾಲದ ಪಕ್ಷಿ' 1912ರಲ್ಲಿ, 'ಮುರಿದ ರೆಕ್ಕೆ' 1915ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದವು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸರೋಜಿನಿ ಗದ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪದ್ಯ ಬರೆದಿರುವರು. ಇವರ ಕಾವ್ಯಗಳು ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಹೋಲುತ್ತವೆ.

'ಹೊನ್ನ ಹೊಸ್ತಿಲು' ಕವನ ಸಂಕಲನ ಎಡ್ಮಂಡ್‌ಗಾಸೆ ಅವರಿಗೆ ಅರ್ಪಿತವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿರುವ ಕವನಗಳು ಎಲ್ಲರ ಮೆಚ್ಚಿಕೆಯನ್ನು ಪಡೆದವು. ಹೆಸರಾಂತ

ವಿಮರ್ಶಕರು ಸಹ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡರು. ಈ ಸಂಗ್ರಹದಿಂದ ಸರೋಜಿನಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲೂ ಹೆಸರಾದರು.

ನೇರವಾಗಿ ಹೃದಯಕ್ಕೆ ತಟ್ಟುವ ಭಾವನೆಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಈಕೆಯ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಓದಬಹುದು. ಈಕೆಯ ಅನೇಕ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಹಾಡಬಹುದು.

ಈಕೆಯ ಕವನಗಳನ್ನು ಜಾನಪದ ಹಾಡು, ಪ್ರೇಮಗೀತೆಗಳು, ಜೀವನ ಹಾಗೂ ಸಾವು ಮತ್ತು ಪ್ರಕೃತಿ ಗೀತೆಗಳೆಂದು ವಿಭಾಗಿಸಬಹುದು. ಕೆಲವಂತೂ ಮಕ್ಕಳಿಗಾಗಿಯೇ ಬರೆದ ಶಿಶುಗೀತೆಗಳಿವೆ; ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಕವನಗಳಿವೆ. ಅನೇಕ ಜಾನಪದ ಸತ್ವದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಗೀತೆಗಳಿವೆ. ನಾದಮಾಧುರ್ಯದಿಂದ ತುಂಬಿರುವ ಈಕೆಯ ಅನೇಕ ಕವನಗಳು ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರದಿಂದ ಶೃಂಗಾರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಈಕೆಯ ಕವಿತಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿ-ಜೀವನ ಸಾವು. ಸರಳತೆ-ನೋವು, ಸೊಗಸುಹಿಕೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ.

'ಕೋರೋ ಮ್ಯಾಂಡೆಲ್ಲ ಮೀನುಗಾರರ ಗೀತೆ', 'ಭಾರತದ ನೇಯ್ಗೆಯವರು,' 'ಪಲ್ಲಕ್ಕಿ ಹೊರುವವರ ಹಾಡು' ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ. ಬೀಸುವ ಕಲ್ಲಿನ ಹಾಡು, ಬಳೆಗಾರನ ಹಾಡು, ಹಾವಾಡಿಗನ ಪುಂಗಿ, ಕಾಲಪಕ್ಷಿ, ಸುಗ್ಗಿಕಾಲದ ಗ್ರಾಮೀಣ ದೃಶ್ಯಗಳು, ಸಂಧ್ಯಾ ಕಾಲದ ಸೊಬಗು-ಈ ಎಲ್ಲವನ್ನು ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೃದಯಂಗಮವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಕೃತಿಯೊಂದಿಗಿನ ಈಕೆಯ ಒಲವನ್ನು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಸೆರೆಹಿಡಿದಿದ್ದಾರೆ.

ಎಲ್ಲಾ ಧರ್ಮಗಳು ಒಂದೇ ಎಂಬ ಧ್ಯೇಯವನ್ನು 'ಸಂಜೆಯ ಪೂಜೆಗೆ ಕರೆ' ಎಂಬ ಕವನದಲ್ಲಿ ಸಾರಿದ್ದಾರೆ. 'ಸಾವನ್ನು ಕುರಿತು ಕವಿ ಹೇಳಿದ್ದು' ಇದರಲ್ಲಿ ಸರೋಜಿನಿ ಸಾವಿನೊಡನೆ ಹೋರಾಡಿದ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದಂತಿದೆ. 'ನಿಲ್ಲು ನಿಲ್ಲಲೆ ಸಾವೆ, ಒಂದು ಚಣ ನಿಲ್ಲು, ನನ್ನ ಪ್ರೇಮ ಸಂಕಟಗಳಿಗೆ ತೃಪ್ತಿಯಾಗುವ ತನಕ ನಾ ಸಾಯಲಾರೆ ಸ್ವಲ್ಪ ನಿಲ್ಲು' ಎಂದು ಹಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಸರೋಜಿನಿಯನ್ನು ಸಾವು ಸದಾ ಕಾದಿತ್ತು. ಸಾವಿನ ನೆರಳಿನಲ್ಲೇ ಕವಿಯಿತ್ರಿ ಬದುಕಿದಳೆನ್ನಬಹುದು.

'ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಕಿರೀಟಧರಿಸಿ ಮೆರೆ' ಎಂದು 'ಭಾರತ'ಕ್ಕೆ ಎಂಬ ಕವನದಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರಪ್ರೇಮಿಯಾಗಿ ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. 'ನೇಯ್ಗೆಯವರು' ಕವನದಲ್ಲಿ ಮಾನವನ ಹುಟ್ಟು, ಮದುವೆ, ಸಾವುಗಳ ಅರ್ಥ ಸೂಚಕವಾಗಿದೆ. 'ತಾವರೆ' ಕವನವನ್ನು ಮಹಾತ್ಮಾಗಾಂಧಿಯವರಿಗೆ ಸಮರ್ಪಿಸಲಾಗಿದೆ; 'ಎದ್ದೇಳು' ಎಂಬುದನ್ನು ಎಂ.ಎಂ. ಜಿನ್ನಾರಿಗೆ ಬರೆದ ಕವಿತೆ. ಸರೋಜಿನಿ ತನ್ನ ತಂದೆಯನ್ನು ಗೋಖಲೆಯವರನ್ನು ಕುರಿತು ರಚಿಸಿರುವ ಕವಿತೆಗಳು ಮನೋಜ್ಞವಾಗಿವೆ.

ಎಡ್ಮಂಡ್‌ಗಾಸೆ ಅವರು ಸರೋಜಿನಿಯನ್ನು ಕಾವ್ಯಕ್ಷೇತ್ರದ ಸರಿಯಾದ ಪಥದಲ್ಲಿ ಹೋಗುವಂತೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿಯಾದರೆ, ಗೋಖಲೆ ಅವರು ರಾಜಕೀಯ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ಕಾರಣರಾದರು.

ಒಮ್ಮೆ ಸರೋಜಿನಿ ಹುಷಾರಿಲ್ಲದೇ ಇದ್ದಾಗ, ವಿಶ್ರಾಂತಿಗಾಗಿ ಗೋಖಲೆ ಅವರ ಆಹ್ವಾನದ ಮೇರೆಗೆ ಪುಣೆಯ ಭಾರತಸೇವಾಸಂಘದಲ್ಲಿದ್ದರು. ಆಗ ಒಮ್ಮೆ ಶ್ರೀ ಗೋಖಲೆ ಅವರು 'ಮಗಳೇ, ನಿನ್ನ ವಾಕ್‌ಶಕ್ತಿಯೆಲ್ಲ, ತನು ಮನವನ್ನೆಲ್ಲ, ಕಾವ್ಯಶಕ್ತಿಯನ್ನೆಲ್ಲಾ, ಮಾತೃಭೂಮಿಗಾಗಿ ಮುಡಿಪಾಗಿಡುವೆ' ಎಂದು ಮಾತು ಕೊಡು ಎಂದು ಕೇಳಿದರು. ಆಗ ಸರೋಜಿನಿ ತನ್ನ ಕೈಮೀರಿ ದೇಶದ ಉನ್ನತಿಗಾಗಿ ದುಡಿಯುವೆನೆಂದು ವಚನವನ್ನಿತ್ತರು. ಹೀಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಸರೋಜಿನಿ ಕಾವ್ಯಕ್ಷೇತ್ರದಿಂದ, ತಮ್ಮ ಕನಸಿನ ಲೋಕದಿಂದ ಹೊರಬಂದು ರಾಜಕೀಯರಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದರು. 1914 ರಲ್ಲಿ ಸರೋಜಿನಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಲಂಡನ್ನಿನಲ್ಲಿ ಮಹಾತ್ಮಗಾಂಧಿಯವರನ್ನು ಭೇಟಿಯಾದರು. ಈ ಭೇಟಿಯೇ ಮುಂದೆ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಭಾರತದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಶ್ರಮಿಸಲು ಬುನಾದಿಯಾಯಿತು. ಸರೋಜಿನಿ ಗಾಂಧಿಯವರಿಗೆ ಸ್ನೇಹಿತೆ ಮಾತ್ರವಾಗಿರದೆ, ಮಗಳೂ, ತಾಯಿಯೂ, ತಂಗಿಯೂ ಆಗಿದ್ದರು.

ಗಾಂಧೀಜಿಯವರೊಂದಿಗೆ ಅನೇಕ ಬಾರಿ ಶ್ರೀಮತಿ ನಾಯಿಡು ಅವರು ದಸ್ತಗಿರಿಯಾಗಿದ್ದರು, ಜೈಲಿನಲ್ಲಿದ್ದರು. ಗಾಂಧೀಜಿಯವರೊಂದಿಗೆ ನಿರ್ಭಯವಾಗಿ ವಾದಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅನೇಕ ಬಾರಿ ಗಾಂಧೀಜಿ ಉಪವಾಸ ಕೈಗೊಂಡಾಗಲೆಲ್ಲಾ ಗಾಂಧೀಜಿಯ ಮನವೊಲಿಸಿ, ಪಾನಕವನ್ನು ಕುಡಿಸಿದವರು ನಾಯಿಡು ಅವರೇ.

ಹೊಸ ಮುಸ್ಲಿಂಲೀಗಿನ ಸಭೆಯೊಂದು ಲಕ್ನೋದಲ್ಲಿ 1913 ರಲ್ಲಿ ಸೇರಿತ್ತು. ಈ ಅಧಿವೇಶನ ಚರಿತಾರ್ಹವಾದದ್ದು. ಹಿಂದೂಗಳೊಂದಿಗೆ ಮುಸ್ಲಿಮರು ಅನ್ಯೋನ್ಯವಾಗಿರಬೇಕೆಂದೂ, ಭಾರತದ ಕ್ಷೇಮಕ್ಕಾಗಿ ಎಲ್ಲರೂ ಶ್ರಮಿಸಬೇಕೆಂದು ಈ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ತೀರ್ಮಾನಿಸಿದರು. ಮುಸ್ಲಿಮರೇ ಸೇರಿದ್ದ ಈ ಅಧಿವೇಶನದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮಂತಿ ಸರೋಜಿನಿನಾಯಿಡು ಸಹ ಸಭೆಯನ್ನುದ್ದೇಶಿಸಿ ಮಾತನಾಡಿದರೆಂದರೆ, ಈಕೆ ಅವರೊಂದಿಗಿದ್ದ ಅನ್ಯೋನ್ಯತೆ ಅಭಿಮಾನದ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿದೆ. ಹಿಂದೂ ಮುಸಲ್ಮಾನರ ಐಕ್ಯತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರಮಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಸರೋಜಿನಿ ಅಗ್ರಗಣ್ಯಳು.

ಈಕೆಯ ರಾಜಕೀಯ ಜೀವನ 1915 ರಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ಅಧಿವೇಶನದೊಂದಿಗೆ ಉಗಮವಾಯಿತೆನ್ನಬಹುದು. ಈ ಅಧಿವೇಶನದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮತಿ ನಾಯಿಡು ಅಮೋಘವಾದ, ಅದ್ಭುತವಾದ ಭಾಷಣವನ್ನು ಸ್ವರಾಜ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಮಾಡಿ, ಕವನದೊಂದಿಗೆ ಅಂತ್ಯ ಹಾಡಿದರು.

ನಂತರ 1917 ರಲ್ಲಿ ಅನಿಬೆಸೆಂಟರ ಅಧ್ಯಕ್ಷತೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ಅಧಿವೇಶನವಲ್ಲಿ ಸರೋಜಿನಿ ವೀರರಾಣಿಯಂತೆ ಮಾತನಾಡಿ, ಭಾರತೀಯ ಮಹಿಳೆ ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಶ್ರಮಿಸಲು ಎಂತಹ ಕಾರ್ಯಕ್ಕಾದರೂ ಸಿದ್ಧವೆಂಬುದನ್ನು ನೆರೆದವರಿಗೆಲ್ಲ ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟರು. ಮೊದಲ ಮಹಾಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟಿಷರಿಗೆ ಬಹುವಾಗಿ ಭಾರತ ನೆರವು ನೀಡಿತ್ತು. ಈ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಡೊಮಿನಿಯನ್ ಸ್ಟೇಟಸ್ ಕೊಡುವುದಾಗಿ ಆಶ್ವಾಸನೆ ನೀಡಿದ್ದ ಬ್ರಿಟೀಷರು, ಯುದ್ಧವಾದ ನಂತರ ನುಡಿದಂತೆ ನಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ಅಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮತಿ ನಾಯಿಡು ಮಹಾತ್ಮಗಾಂಧಿ ಅವರೊಂದಿಗೆ ಚರ್ಚಿಸಿ ಸತ್ಯಾಗ್ರಹ ಹೂಡಲು ನಿರ್ಣಯ ಕೈಗೊಂಡರು.

ಇಡೀ ಭಾರತವನ್ನು ಗಾಂಧೀಜಿಯವರೊಡನೆ ಶ್ರೀಮತಿ ನಾಯಿಡು ಪ್ರಯಾಣ ಕೈಗೊಂಡರು. ಈಕೆ ಸಂದರ್ಶಿಸಿದ ಜಾಗದಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಜನರಿಗೆ ಎಚ್ಚೆತ್ತು ಕೊಳ್ಳುವಂತೆ, ಬ್ರಿಟೀಷರಿಂದ ಅನ್ನ, ಬಟ್ಟೆ, ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ದೊರಕದೇ ಇರುವುದರ ಬಗೆಗೆ ಜನರಿಗೆ ತಿಳಿವನ್ನು ನೀಡಿದರು. ಈಕೆಯ ಮಾತಿನ ಮೊನಚಿಗೆ ಬ್ರಿಟಿಷರು ಹೆದರಿ ದೊಡ್ಡ ಹುದ್ದೆಯನ್ನು ನೀಡುವುದಾಗಿ ತಿಳಿಸಿದರು; ಆದರೆ ಇಂತಹ ಆಸೆಯ-ಆಮಿಷದ ಬಲಿಗೆ ಶ್ರೀಮತಿ ನಾಯಿಡು ಬಲಿಯಾಗಲಿಲ್ಲ

ಅಮೃತಸರದ ಜಲಿಯನ್‌ವಾಲಾಬಾಗ್‌ನಲ್ಲಿ ನೆರೆದಿದ್ದ ಸಹಸ್ರಾರು ಜನರ ಮೇಲೆ ಜನರಲ್ ಡೈಯರ್ ನಡೆಸಿದ ಅಮಾನವೀಯ ಕೃತ್ಯಗಳಿಂದ, ಸೈನ್ಯದ ದಾಳಿ ಯಿಂದ ಮರಣ ಹೊಂದಿದ ಜನರ ಬಗೆಗೆ ಲಂಡನ್ನಿನ ಆಲ್ಬರ್ಟ್ ಹಾಲಿನಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮತಿ ನಾಯಿಡು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸಭೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡಿದರು. ಅಲ್ಲಿ ನೆರೆದಿದ್ದ ಜನರು ನೈಜ ಸಂಗತಿ ತಿಳಿದು ಕಣ್ಣೀರಿಟ್ಟರು.

ಭಾರತವಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯರಿಗೆ ಮತದಾನದ ಹಕ್ಕಿನ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀಮತಿ ನಾಯಿಡು ಬಹುವಾಗಿ ಶ್ರಮಿಸಿದರು. ಮತ ಚಲಾಯಿಸುವ ಹಕ್ಕನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಡಲು ಸರೋಜಿನಿನಾಯಿಡು ಅವರ ಮುಂದಾಳತ್ವದಲ್ಲಿ 14 ಜನರ ತಂಡದೊಂದಿಗೆ ವೈಸ್‌ರಾಯ್ ಲಾರ್ಡ್ ಚೆಮ್ಸ್ ಫರ್ಡ್‌ರ್ ಮತ್ತು ಮಾಂಟೆಗು ಅವರನ್ನು 1917ರಲ್ಲಿ ಭೇಟಿ ಮಾಡಿತು. ನಂತರ ಭಾರತದ ಹೋಂರೂಲು ಲೀಗಿನ ನಿಯೋಗ ಮಂಡಲಿಯ ಸದಸ್ಯೆಯಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿಗೆ ತೆರಳಿ, ಸ್ತ್ರೀಯರಿಗೆ ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ದೊರಕ ಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಹಕ್ಕಿನ ಬಗೆಗೆ ಚರ್ಚಿಸಿದರು. ಅದನಂತರ ಇವರು ಅನೇಕ ದೇಶಗಳಿಗೆ ಭೇಟಿ ನೀಡಿ ಅಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಮಾಡಿದ ಭಾಷಣ ಅಮೋಘವಾಗಿವೆ. ಆಫ್ರಿಕಾದಲ್ಲಿದ್ದ ಭಾರತೀಯ ಮಹಿಳೆಯರಿಗೆ ಆಗುತ್ತಿದ್ದ ಅನ್ಯಾಯದ ವಿರುದ್ಧ ಹೋರಾಡಲು ಶ್ರೀಮತಿ ನಾಯಿಡು ಅವರನ್ನು ಕೆನ್ಯಾ ಇಂಡಿಯನ್ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ಅಧಿವೇಶನಕ್ಕೆ ಭಾರತದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿ ಕಳುಹಿಸಿ ಕೊಟ್ಟರು. 1925ರಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಕ್ಷಿಣಿಯಾಗಿದ್ದರು. 1926ರಲ್ಲಿ ಅಖಿಲ ಭಾರತ ಮಹಿಳಾಪರಿಷತ್ತಿನ ಸಂಸ್ಥಾಪಕರೂ ಆದರು.

ಮಹಿಳಾ ವಿಮೋಚನದ ಬಗ್ಗೆ, ಮಹಿಳೆಯರ ಸರ್ವತೋಮುಖ ಏಳ್ಗೆಗಾಗಿ ಬಹುವಾಗಿ ಶ್ರಮಿಸಿದರು. ಈಕೆಯ ಕರೆಗೆ, ಅನೇಕ ಮಹಿಳೆಯರು ನಾಲ್ಕು ಗೋಡೆಯ ಬಂದೀಖಾನೆಯಿಂದ ಹೊರಬಂದು ತಾವು ಸಹ ಮಹಿಳಾ ಆಂದೋಲನದಲ್ಲಿ ಸಕ್ರಿಯ ವಾಗಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದರು. ಯಾರೇ ಆಗಲಿ ಮಹಿಳೆಯರ ಬಗೆಗೆ ಕೆಟ್ಟದಾಗಿ ಮಾತ ನಾಡಿದರೆ, ಸರೋಜಿನಿ ಅಂತವರನ್ನು ಬಿಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ.

'ಬ್ರಿಟಿಷರೇ ಭಾರತ ಬಿಟ್ಟು ತೊಲಗಿ' ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲಿ ಗಾಂಧೀಜಿಯವರೊಡನೆ ಸರೋಜಿನಿಯನ್ನು ಬಂಧಿಸಿದರು. ಜೈಲಿನಲ್ಲಿ ಸರೋಜಿನಿಗೆ ಮಲೇರಿಯಾ ಕಾಯಿಲೆ ಬಂದಾಗ, ಆಕೆಯನ್ನು ಬಿಡುಗಡೆ ಮಾಡಿದರು. ಇದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಕಸ್ತೂರಿಬಾ ಜೈಲಿನಲ್ಲಿ ಅಸುನೀಗಿದರು. ಇಂತಹ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ತಾವು ಬಾಪೂ ಅವರೊಂದಿಗೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದುದಕ್ಕಾಗಿ ಸರೋಜಿನಿ ತುಂಬಾ ನೊಂದುಕೊಂಡರು. ನಂತರ ಆ ಮಾತೆಯ ನೆನಪಿಗಾಗಿ ನಿಧಿಯೊಂದನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರು. ಮುಸ್ಲಿಂ, ಹಿಂದೂಗಳ ಐಕ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಹೋರಾಡಿ, ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ತೀರ ಹದಗೆಟ್ಟಾಗ, ಗಾಂಧೀಜಿ, ಪಟೇಲ್, ಮುಂತಾದ ಮುಖಂಡರೊಂದಿಗೆ ಚರ್ಚಿಸಿ, ಭಾರತವನ್ನು ಇಬ್ಭಾಗಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಒಪ್ಪಿದರು.

ಸರೋಜಿನಿಯನ್ನು ಉತ್ತರ ಪ್ರದೇಶದ ಗೌರ್ನರಾಗಿ ನೇಮಿಸಿ ಗೌರವ ಸೂಚಿಸಿ ದರು. 2 ತಿಂಗಳ ತಮ್ಮ ಸೇವಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ಕೆಲಸವನ್ನು ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿದರು.

ಜಾತಿ, ಮತ, ದೇಶ ಯಾವ ಬೇಧಭಾವವಿಲ್ಲದೆ, ಎಲ್ಲರೊಂದಿಗೆ ಸ್ನೇಹಮಹಿ ಯಾಗಿದ್ದ ಸರೋಜಿನಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಓದಿದ್ದರು, ಸಮೃದ್ಧವಾದ ಗೃಹಸ್ಥ ಜೀವನ ಅನುಭವಿಸಿದ್ದರು, ನಾಲ್ಕು ಮಕ್ಕಳ ಮಮತೆಯ ತಾಯಿಯಾಗಿದ್ದರು. ಸಾಹಿತಿಯಾಗಿ, ಸಮಾಜಸೇವಕಿಯಾಗಿ, ರಾಜಕೀಯ ರಂಗದಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಕಳಂಕವಾಗಿ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ್ದ ವೀರ ಮಹಿಳೆಯ ಪ್ರಾಣಪಕ್ಷಿ ಮಾರ್ಚ್ 2, 1949ರ ಬೆಳಗ್ಗಿನ ಜಾವ, ದಾದಿಯೊಬ್ಬಳಿಂದ ಹಾಡನ್ನು ಹಾಡಿಸಿ, ಅದನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾ ಮಹಾಚೇತನವೊಂದು ಪ್ರಕೃತಿಯೊಂದಿಗೆ ಐಕ್ಯವಾಯಿತು.

As long as I have life, as long as blood flows through this arm of mine, I shall not Leave the cause of freedom, come, my general!"-ಎಂದು ನುಡಿದಿದ್ದ ಧೀರ ವನಿತೆ, ನುಡಿದಂತೆ ಕೊನೆ ಉಸಿರಿರುವವರೆಗೂ ನಡೆದ ಮಹಾನ್ ವ್ಯಕ್ತಿ.

ಕಾಳಿದಾಸನ ಶಾಕುಂತಲದಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ದೃಷ್ಟಿ*

ಎಂ. ಕೆ. ಸೂರ್ಯನಾರಾಯಣ ರಾವ್

ಭಾಗ–1

ಕಾವ್ಯದ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ ಕರ್ತೃವಾದ ಭಾಮಹನು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: "ಒಳ್ಳೆಯ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೆಯುವುದರಿಂದ ಧರ್ಮ, ಅರ್ಥ, ಕಾಮ, ಮೋಕ್ಷಗಳೆಂಬ ನಾಲ್ಕು ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾವೀಣ್ಯ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ. ಆನಂದ ಲಭಿಸುವುದಲ್ಲದೆ ಕೀರ್ತಿಯೂ ಲಭಿಸುತ್ತದೆ."[1] ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಪಣಕಾರ ವಿಶ್ವನಾಥನ ಪ್ರಕಾರ ಅಲ್ಪಮತಿಗಳಿಗೂ ಕೂಡಾ ಕಾವ್ಯದಿಂದಲೇ ಧರ್ಮ, ಅರ್ಥ, ಕಾಮ, ಮೋಕ್ಷಗಳೆಂಬ ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳ ಪ್ರಾಪ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ.[2] ಹೀಗೆ ಕಾವ್ಯಗಳ ಉದ್ದೇಶವೇ ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳ ಸಂಪಾದನೆಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಕವಿಕುಲತಿಲಕನಾದ ಕಾಳಿದಾಸನ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇವು ನೇರವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ.

ಮನುವಿನ ಪ್ರಕಾರ ಧರ್ಮ ಹತ್ತು ಪ್ರಕಾರವಾಗಿದೆ : "ಧೈರ್ಯ, ಕ್ಷಮಾ, ಸಂಯಮ, ಕದಿಯದಿರುವಿಕೆ, ಶುಚಿಯಾಗಿರುವುದು, ಇಂದ್ರಿಯ ನಿಗ್ರಹ, ಒಳ್ಳೆಯ ಬುದ್ಧಿ, ವಿದ್ಯೆ, ನಿಜಹೇಳುವುದು, ಕೋಪಗೊಳ್ಳದೆ ಇರುವುದು ಇವು ಹತ್ತು ಧರ್ಮದ ಲಕ್ಷಣಗಳು."[3] "ಧಾರಣಾದ್ಧರ್ಮ ಇತ್ಯುಕ್ತಃ" ಎಂದರೆ ಪ್ರಪಂಚ (ಲೋಕವು) ಯಾವುದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿದೆಯೋ ಅದೇ ಧರ್ಮ.

---

* 16–3–1985 ರಂದು ಬೆಂಗಳೂರು ಶಾಖೆಯ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಪ್ರಕಾಶ ಕಾರ್ಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಭಾಷಣದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ.

1 ಧರ್ಮಾರ್ಥಕಾಮಮೋಕ್ಷೇಷು ವೈಚಕ್ಷಣ್ಯಂ ಕಲಾಸು ಚ ।
ಪ್ರೀತಿಂ ಕರೋತಿ ಕೀರ್ತಿಂ ಚ ಸಾಧುಕಾವ್ಯನಿಬಂಧನಮ್ ॥
—ಭಾಮಹನ ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ,
ಡಾ. ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ

2 ಚತುರ್ವರ್ಗ ಫಲಪ್ರಾಪ್ತಿಃ ಸುಖಾದಲ್ಪಧಿಯಾಮಪಿ ।
ಕಾವ್ಯಾದೇವ ಯತಸ್ತೇನ ತತ್ಸ್ವರೂಪಂ ನಿರೂಪ್ಯತೇ ॥
—ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣ

3 ಧೃತಿಃ ಕ್ಷಮಾದಯೋಽಸ್ತೇಯಂ ಶೌಚಂ ಇಂದ್ರಿಯನಿಗ್ರಹಃ ।
ಧೀರ್ವಿದ್ಯಾ ಸತ್ಯಮಕ್ರೋಧಃ ದಶಕಂ ಧರ್ಮಲಕ್ಷಣಮ್ ॥
—ಮನುಸ್ಮೃತಿ

ಕಾಳಿದಾಸನ ಕಾವ್ಯಗಳ ಪೈಕಿ ಮನಸ್ಸು ಪರಿಪಕ್ವವಾದ ಮೇಲೆ ಬರೆದ ಕೃತಿ ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲವೆಂಬುದು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಮತ. "ಕಾವ್ಯೇಷು ನಾಟಕಂ ರಮ್ಯಂ ತತ್ರ ರಮ್ಯಾ ಶಕುಂತಲಾ" ಎಂದು ಸಹೃದಯರಿಂದ ಹಾಡಿ ಹೊಗಳಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಹೆಜ್ಜೆ ಹೆಜ್ಜೆಗೂ ಕಾಣಬಹುದು.

ಯಾವ ತತ್ತ್ವವೇ ಆಗಲಿ, ಸರಿಯಾದ ಮಾಧ್ಯಮವಿಲ್ಲದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಅದು ಕಾವ್ಯಮಾಧ್ಯಮವಾದರೆ ಸುಲಭ. ಕಾವ್ಯ, ಕಾಂತಾಸಮ್ಮಿತವೆಂದು ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶಕಾರ ಮಮ್ಮಟಾಚಾರ್ಯನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.[4] ನಲ್ಲೆಯು ಸನ್ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಹೋಗಬೇಕೆಂದು ನಲ್ಲನಿಗೆ ಹೇಳುವಂತೆ ಕಾವ್ಯ, ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಓದುಗರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡಿ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಪುರಾತನ ಕವಿ ಅಶ್ವಘೋಷನ[5] ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಕಹಿಯಾದ ಔಷಧಿಯನ್ನು ಜೇನಿನ ಜೊತೆ ಬೆರಸಿದರೆ ಅದು ಪಾನಯೋಗ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಹಾಗೂ ನಿರೀಕ್ಷಿತ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಕೊಡುವಂತೆ ಧರ್ಮವೂ ಹೃದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾಳಿದಾಸ ಕೂಡ ಇದೇ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಧರ್ಮಪ್ರಚಾರ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ.

ಏಳು ಅಂಕಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ನಾಲ್ಕು ಅಂಕಗಳ ಘಟನೆಗಳು ಕಣ್ವಾಶ್ರಮದಲ್ಲೂ ಐದು ಮತ್ತು ಆರನೇ ಅಂಕಗಳವು ಹಸ್ತಿನಾಪುರದ ರಾಜನ ಅರಮನೆಯಲ್ಲೂ, ಏಳನೆಯ ಅಂಕದ್ದು ದೇವಪ್ರದೇಶವಾದ ಹೇಮಕೂಟದಲ್ಲೂ ನಡೆಯುತ್ತವೆ.

ಮನಸ್ಸು ಪರಿಪಕ್ವವಾದ ಮೇಲೆ ಕವಿಯು ಬರೆದ ನಾಟಕ ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲವೆಂಬುದು ಈ ನಾಟಕದ ಮಂಗಳ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿಯೇ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. "ಯಾ ಸೃಷ್ಟಿಃ ಸ್ರಷ್ಟುರಾದ್ಯಾ..." ಎಂಬುದು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಶಿವಸ್ತುತಿಯಾದರೂ ಶಿವನ ಎಂಟೂ ರೂಪಗಳು (ಪೃಥಿವೀ ಇತ್ಯಾದಿ) ಇಡೀ ವಿಶ್ವವನ್ನೇ ತುಂಬಿರುವುದರಿಂದ "ಏಕಂ ಸದ್ವಿಪ್ರಾ ಬಹುಧಾ ವದಂತಿ" ಎಂಬ ವಿಶಾಲಭಾವನೆಯನ್ನು ಕವಿಯು ಇಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ.

---

4 ಕಾವ್ಯಂ ಯಶಸೇ...ಕಾಂತಾ ಸಮ್ಮಿತತಯೋಪದೇಶಯುಜೇ

—ಮಮ್ಮಟನ ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ

5 ಇತ್ಯೇಷಾವ್ಯುಪಶಾಂತಯೇ.. ಪಾತುಂ ತಿಕ್ತಮಿವೌಷಧಂ
ಮಧುಯುತಂ ಹೃದ್ಯಂ ಕಥಂ ಸ್ಯಾದಿತಿ

—ಸೌಂದರನಂದ

ಆಶ್ರಮ ಪರಿಸರ ಮತ್ತು ಆಶ್ರಮ ವಾಸಿಗಳ ದಿನಚರಿ :

ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕತೆಗೆ ಧರ್ಮಾಚರಣೆಯ ವಾತಾವರಣವಿರಬೇಕು. ತಪೋವನವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ದುಷ್ಯಂತ ಈ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಮಾಲಿನೀನದಿ, ಅದರ ತೀರದಲ್ಲಿ ಕಣ್ವಾಶ್ರಮ, ತಾಪಸರು ಗಿಳಿಗಳಿಗೆ ನೀಡಿದ ನೀವಾರಧಾನ್ಯ ಮರದ ಪೊಟರೆಗಳಿಂದ ಕೆಳಗುದುರಿರುವುದು, ಇಂಗುದಿಯ ಮರಗಳು, ದೀಪದ ಎಣ್ಣೆಗಾಗಿ ಅವುಗಳ ಕಾಯಿಯನ್ನು ಅರೆದು ಜಿಡ್ಡಾದ ಕಲ್ಲುಗಳು, ನಿರ್ಭಯವಾಗಿ ಓಡಾಡುತ್ತಾ ಮೇಯುತ್ತಿರುವ ಜಿಂಕೆಗಳು, ಯಜ್ಞಧೂಮ, ಧೂಮದ ಕಾರಣದಿಂದ ಹಸಿರು ಬಣ್ಣ ಬದಲಾಯಿಸಿದ ಮರದ ಎಲೆಗಳು, ಆಗತಾನೆ ನೀರುಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಮರದ ಪಾತಿಗಳು, ಕೊಳಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ನಾನ ಮಾಡಿದ ತಾಪಸರು ನಾರುಮಡಿಗಳನ್ನು ತರುವಾಗ ನೀರು ದಾರಿಯುದ್ದಕ್ಕೂ ತೊಟ್ಟಿಕ್ಕಿರುವುದು, ಮರಗಳಿಗೆ ತೂಗು ಹಾಕಿರುವ ನಾರುಮಡಿಗಳು–ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಮಡಿಲಲ್ಲಿರುವ ಆಶ್ರಮ ಹಾಗೂ ಪರಿಸರ ತಪಸ್ಸಿನ ಆಚರಣೆಗೆ ಅನುಕೂಲಕರವಾಗಿದ್ದು ಧಾರ್ಮಿಕತೆಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿವೆ.

ಶಕುಂತಳೆ : ಶಕುಂತಳೆ ಕಣ್ವ ಋಷಿಯ ಸಾಕು ಮಗಳು. ತನ್ನ ಉಸಿರೇ ಅವಳೋ ಎಂಬಂತೆ ಪ್ರೀತಿ ವಾತ್ಸಲ್ಯಗಳಿಂದ ಅವಳನ್ನು ಅವನು ಸಾಕಿದ್ದನು. ಆದರೆ ಆಶ್ರಮದ ಶಿಸ್ತು ಸಂಯಮಗಳಿಗೆ ಇವಳು ಹೊರತಲ್ಲ. ಅನಸೂಯೆ ಪ್ರಿಯಂವದೆಯರಂತೆ ಬಿಂದಿಗೆ ಹೊತ್ತು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಗಿಡಗಳಿಗೆ ಅವಳು ಪ್ರತಿದಿನವೂ ನೀರುಣಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ತಾತ ಕಾಶ್ಯಪನಿಗೆ ಸುಕುಮಾರಿ ಶಕುಂತಳೆಗಿಂತ ಗಿಡಗಳೇ ಹೆಚ್ಚೇನೋ ಎಂದು ಅನಸೂಯೆ ಹೇಳುವಂತೆ ಅಥವಾ ಶಮೀವೃಕ್ಷವನ್ನು ಕನ್ನೈದಿಲೆಯ ದಳದಿಂದ ಕತ್ತರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಪಡುವನಂತೆ ಕಣ್ವ ಅಸಮೀಕ್ಷಕಾರಿ ಎಂದು ದುಷ್ಯಂತ ಹೇಳುವಂತೆ ಶಕುಂತಳೆಯ ಬಗ್ಗೆ ನಮಗೆ ಅನುಕಂಪ ಉಂಟಾದರೂ ಆಶ್ರಮದ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ಅವಳು ಆಶ್ರಮ ಸಹಜವಾದ ಭೂತದಯೆ ಅನುಕಂಪಾದಿಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಗಿಡಗಳೆಂದರೆ ಅವಳಿಗೆ ಸೋದರ ಸ್ನೇಹ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಅವಳು ಸ್ವಯಂಪ್ರೇರಿತಳಾಗಿ ಗಿಡಗಳನ್ನು ಅಕ್ಕರೆಯಿಂದ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದುದು. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಕಣ್ವನೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಗಿಡಗಳಿಗೆ ನೀರೆರೆಯುವ ಮುನ್ನ ಅವಳು ನೀರು ಕುಡಿದವಳಲ್ಲ. ಅಲಂಕಾರಪ್ರಿಯಳಾದರೂ ಚಿಗುರು, ಹೂಗಳನ್ನು ಮನಬಂದಂತೆ ಕೊಯ್ದು ಗಿಡಗಳಿಗೆ ಗಾಯ ಮಾಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಗಿಡವು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಹೂ ಬಿಟ್ಟಾಗ ಉತ್ಸವವನ್ನು ಆಚರಿಸುತ್ತಿದ್ದಳು ಅಥವಾ ಅಷ್ಟು ಸಂತೋಷಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಳು.[6] ಆದುದರಿಂದ ಶಕುಂತಳೆಯ ಮಟ್ಟಿಗೆ

6. ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲ–ಗಜೇಂದ್ರಗಡ್ಕರ್ ಸಂಪಾದಿತ, 1951. ಪುಟ 89. ಶ್ಲೋಕ 9.

ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಶ್ರೀ ಶಂಕರಾಚಾರ್ಯರು ಅಪ್ಪಣೆ ಕೊಡಿಸಿದಂತೆ "ಚಿತ್ತಸ್ಯ ಶುದ್ಧಯೇ ಕರ್ಮ ನ ತು ವಸ್ತೂಪಲಬ್ಧಯೆ – ಕರ್ಮ ಮಾಡುವುದು ಚಿತ್ತಶುದ್ಧಿಗಾಗಿಯೇ ಹೊರತು ವಸ್ತುವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದಕ್ಕಲ್ಲ.[7] ಅಥವಾ ಪೂಜ್ಯ ಡಿ.ವಿ.ಜಿ.ಯವರು ಹೇಳಿರುವಂತೆ, "ದೇವ ಮಂದಿರದ ಭಜನೆ, ಪೂಜೆ ಪ್ರಸಾದಗಳು ಜೀವಸದಲಂಕಾರ ಮನಸಿನುದ್ಧಾರ"[8] ಎಂಬುವು ಅವಳಿಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತವೆ.

ಶಿಶುವಾಗಿದ್ದಾಗ ಮೇನಕೆಯಿಂದ ತ್ಯಜಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಶಕುಂತಳೆಯು ಕಾಶ್ಯಪನಿಂದ ಸಾಕಲ್ಪಟ್ಟಂತೆ ತಾಯಿಜಿಂಕೆಯು ಮರಣಹೊಂದಿದಾಗ ಮರಿಜಿಂಕೆಯಾದ 'ದೀರ್ಘಾ ಪಾಂಗ'ವನ್ನು ಅವಳು ಸಾಕಿದಳು. ತಾಯಿ ಮಕ್ಕಳ ಬಾಂಧವ್ಯ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಇದ್ದಿತೆಂದರೆ ಶಕುಂತಳೆಯು ಪತಿಗೃಹಕ್ಕೆ ಹೊರಟಾಗ ಜಿಂಕೆಯ ಮರಿಯು ಮಕ್ಕಳಂತೆ ಅವಳ ಸೆರಗು ಹಿಡಿದೆಳೆಯುವುದು ಕರುಣರಸದ ಪರಮಾವಧಿಯಾದರೆ ಶಕುಂತಳೆಯ ವಿರಹ ದುಃಖದಿಂದ ಇಡೀ ಕಾಡೇ ಪರಿತಪಿಸುತ್ತಿರುವುದು[9] ಮಾನವನ ಸುಖ ದುಃಖ ಗಳಿಗೆ ಪ್ರಕೃತಿಯು ಅನುಕಂಪ ತೋರಿಸುವುದರ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿದೆ.

"ಅತಿಥಿ ದೇವೋಭವ"—ಎಂಬುದು ಕಣ್ವಾಶ್ರಮವಾಸಿಗಳು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಒಂದು ಧ್ಯೇಯ. ಸೋಮತೀರ್ಥಕ್ಕೆ ಹೊರಡುವ ಮುನ್ನ ಕಣ್ವನು ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ಅತಿಥಿ ಸತ್ಕಾರಕ್ಕೆಂದೇ ನಿಯೋಜಿಸಿ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಿಯಂವದೆ ಅನುಸೂಯೆ ಯರು ದುಷ್ಯಂತನನ್ನು ಅತಿಥಿ ವಿಶೇಷನೆಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸಿ ಮಧುಪರ್ಕಾದಿಗಳಿಂದ ಸತ್ಕರಿಸುವಂತೆ ಶಕುಂತಳೆಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅತಿಥಿ ಸತ್ಕಾರವನ್ನು ಮರೆತದ್ದೇ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಶಕುಂತಳೆಯು ದುರ್ವಾಸನ ಆಗ್ರಹಕ್ಕೆ ತುತ್ತಾಗಿ ಶಾಪವನ್ನು ಪಡೆಯುವಂತಾದದ್ದು. ದುರ್ವಾಸ ಶಿಸ್ತಿನ ಪ್ರತೀಕ. ಕರ್ತವ್ಯ ಪರಾಙ್ಮುಖತೆಯನ್ನು ಸಹಿಸುವವನಲ್ಲ. ಅಗ್ನಿಯೇ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅತಿಥಿ ಯಾಗಿ ಮನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾನೆಂದು ಕಠೋಪನಿಷತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆ.[10] ಆಗ ತಾನೆ ಗಾಂಧರ್ವವಿಧಿಯಿಂದ ಮದುವೆಯಾದ ಶಕುಂತಳೆ ಅತಿಥಿ ಸತ್ಕಾರವನ್ನು ಮರೆತು ಕೇವಲ ಪತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಚಿಂತಿಸುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಅವಳು ಸ್ವಾರ್ಥಿಯಂತೆ ದುರ್ವಾಸನಿಗೆ ಕಂಡುಬಂದಳು. ತಿಳಿದೋ ತಿಳಿಯದೆಯೋ ಮಾಡಿದ ತಪ್ಪು ತಪ್ಪೇ. ತಪ್ಪಿಗೆ ಶಿಕ್ಷೆ ಅನಿವಾರ್ಯ. ಶಿಕ್ಷೆ ಅವಳಿಗೆ ಶಾಪರೂಪದಲ್ಲಿ ಆಯಿತು. ಶಾಪದ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಐದನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ದುಷ್ಯಂತನ ಮರವಿನಿಂದ ಶಕುಂತಳೆ ಅಪಮಾನ ವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಶಿಸ್ತು ಸಂಯಮಗಳನ್ನು ಮೀರಿದರೆ, ಕರ್ತವ್ಯ

7. ವಿವೇಕ ಚೂಡಾಮಣಿ.
8. ಡಿ.ವಿ.ಜಿ. ಯವರ "ಮಂಕುತಿಮ್ಮನ ಕಗ್ಗ".
9. ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲ—ಗಜೇಂದ್ರಗಡ್‌ಕರ್ ಸಂಪಾದಿತ, 1951, ಪುಟ 91, ಶ್ಲೋಕ 12.
10. ವೈಶ್ವಾನರಃ ಪ್ರವಿಶತ್ಯತಿಥಿರ್ಬ್ರಾಹ್ಮಣೋ ಗೃಹಾ—ಕಠೋಪನಿಷತ್

ಪರಾಙ್ಮುಖರಾದರೆ ಉಂಟಾಗುವ ಪರಿಣಾಮ ಭೀಕರವೆಂದು ಶಕುಂತಳೆಯ ವ್ಯಾಜದಿಂದ ಕವಿಯು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಎಚ್ಚರಿಕೆ ನೀಡಿದ್ದಾನೆ.

ದುಷ್ಯಂತ: ಇವನು ಹಸ್ತಿನಾಪುರದ ರಾಜ. ಪುರುವಂಶ ಪ್ರಸೂತ. ಪ್ರಜಾಪಾಲನೆಯೇ ಪರಮಧರ್ಮವೆಂದು ತಿಳಿದು ರಾಜ್ಯವಾಳುವವನು. ಪ್ರಜೆಗಳ ದುಃಖಿಗಳನ್ನು ಪರಿಹರಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಉತ್ತಮ ಧರ್ಮವಿಲ್ಲವೆಂದು ತಿಳಿದವನು. ಮೂರನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಿಯಂವದೆಗೆ ಇದೇ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ, "ನಾಸ್ಮಾತ್ ಪರಂ ಕಿಂಚಿತ್ ಧರ್ಮಃ" ಎಂದು ವರ್ಣಾಶ್ರಮಗಳನ್ನು ಕಾಪಾಡುವುದು ರಾಜಧರ್ಮವೆಂದು ಮನುವು[11] ಹೇಳಿರುವುದನ್ನು ದುಷ್ಯಂತನು ಚಾಚೂ ತಪ್ಪದೆ ಪಾಲಿಸುತ್ತಿದ್ದನು. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಐದನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಪುರೋಹಿತನು ರಾಜನನ್ನು ಋಷಿಗಳಿಗೆ ಪರಿಚಯಿಸುವಾಗ "ಅಸೌ ವರ್ಣಾಶ್ರಮಾಣಾಂ ರಕ್ಷಿತಾ ಪ್ರಾಗೇವ ಮುಕ್ತಾಸನೋವಃ ಪ್ರತಿಪಾಲಯತಿ," ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಐದನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಶಾರ್ಙ್ಗರವನು ಹೇಳುವಂತೆ ದುಷ್ಯಂತನು ಧರ್ಮದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಿಂದ ಹೊರಬಂದವನಲ್ಲ[12] ಹಾಗೂ ಇವನ ಆಳ್ವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕನಿಷ್ಠವರ್ಣದವರೂ ಧರ್ಮಮಾರ್ಗವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಇಂಥಾ ಧರ್ಮಭೀರುವು ಪ್ರಥಮಬಾರಿಗೆ ಕಣ್ವಾಶ್ರಮ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುವಾಗ 'ಆಶ್ರಮಗಳನ್ನು ವಿನೀತವೇಷದಿಂದ ಪ್ರವೇಶಿಸಬೇಕು' ಎಂದು ಹೇಳಿ ರಾಜೋಚಿತ ಆಭರಣಾದಿಗಳನ್ನು ಕಳಚಿ ಸೂತನಿಗೆ ಕೊಟ್ಟು ತಾನು ವಿನೀತವೇಷದಿಂದಲೇ ಆಶ್ರಮ ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದು ಎಷ್ಟು ಉಚಿತವಾಗಿದೆ! ಮನುವು[13] ಹೇಳುವುದಾದರೂ ಇದನ್ನೇ. ಪರಾಕ್ರಮ ಹಾಗೂ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ವಿನಯವೇ ಭೂಷಣ. ಪ್ರಿಯಂವದೆ ಅನಸೂಯೆಯರಿಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡುವಾಗ ಆಶ್ರಮದ ಧರ್ಮಕ್ರಿಯೆಗಳು ನಿರ್ವಿಘ್ನವಾಗಿ ನೆರವೇರುತ್ತಿದೆಯೇ ಎಂದು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಲು ರಾಜನಿಂದ ನಿಯುಕ್ತನಾದ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ತಾನೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಧರ್ಮಾಧಿಕಾರಿಯಾದವನು ಸರ್ವಶಾಸ್ತ್ರಪಾರಂಗತನಾಗಿ, ಶತ್ರುಗಳಲ್ಲೂ ಮಿತ್ರರಲ್ಲೂ ಸಮನಾಗಿ ನಡೆದುಕೊಂಡು ಕುಲೀನನಾದ ವಿಪ್ರಮುಖ್ಯನು ಧರ್ಮಾಧಿಕಾರಿಯಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಮತ್ಸ್ಯಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆ.[14] ರಾಜನನ್ನು ನೋಡಿದ ಕನ್ಯೆಯರಿಗೆ ಈ ಮಾತು ಸಹಜವಾಗಿ ತೋರಿ 'ಇದೀಗ ಧರ್ಮಚಾರಿಗಳು ಸನಾಥರಾದ'ರೆಂದು ಅನಸೂಯೆ ಹೇಳುವುದು ತಥ್ಯವಾಗಿಯೇ ಇದೆ.

---

11. ನೃಪಸ್ಯ ವರ್ಣಾಶ್ರಮಪಾಲನಂ ಯತ್ ಸ ಏವ ಧರ್ಮಃ ಮನುನಾ ಪ್ರಣೀತಃ । ರಘುವಂಶ
12. ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲ, ಅಂಕ v, ಪದ್ಯ 10. ಮಹಾಭಾಗಃಕಾಮಂ......
13. ವಿನೀತವೇಷಾಭರಣಃ ಪಶ್ಯೇನ್ ಕಾರ್ಯಾಣಿ ಕಾರ್ಯಿಣಾಮ್ ।–ಮನುಸ್ಮೃತಿ 8.2
14. ಸಮಃ ಶತ್ರೌ ಚ ಮಿತ್ರೇ ಚ ಸರ್ವಶಾಸ್ತ್ರವಿಶಾರದಃ ।
ವಿಪ್ರಮುಖ್ಯಃ ಕುಲೀನಶ್ಚ ಧರ್ಮಾಧಿಕಾರೀ ಭವೇತ್ ॥ ಮತ್ಸ್ಯ ಪುರಾಣ

ರಾಜನು ಧರ್ಮಿಷ್ಠನಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಜೆಗಳೂ ಧರ್ಮಿಷ್ಠರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ರಾಜನು ಪಾಪ ಪ್ರವೃತ್ತನಾದರೆ ಪ್ರಜೆಗಳೂ ಪಾಪ ಪ್ರವೃತ್ತರಾಗುತ್ತಾರೆ.[15] ಅಂದರೆ 'ಯಥಾ ರಾಜಾ ತಥಾ ಪ್ರಜಾಃ' ಎಂದಂತಾಯಿತು. ಸ್ವತಃ ಧಾರ್ಮಿಕ ಜೀವನ ನಡೆಸಿದ ರಾಜನಿಗೆ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸವಿರುವುದು. ದುಷ್ಯಂತನು ಇಂಥಾ ಧಾರ್ಮಿಕ ಜೀವನ ನಡೆಸಿದವನಾದ್ದರಿಂದಲೇ ಅಂತಃಕರಣ ಪ್ರಮಾಣದಿಂದ[16] ಶಕುಂತಳೆಯು ಕ್ಷತ್ರಿಯನು ಮದುವೆಯಾಗಲು ಅರ್ಹವಾದ ಕುಲಪ್ರಸೂತೆ ಇರಬೇಕೆಂದು ಅವನು ತರ್ಕಿಸುವುದು. ಮುಂದೆ ಶಕುಂತಳೆಯ ಸಖಿಯರು ಅವಳ ಜನನದ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಿಸಿದಾಗ ರಾಜನ ಅಂತಃಕರಣ ಪ್ರಮಾಣ ನಿಜವೆನ್ನುವುದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಶಕುಂತಳೆಯು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಕನ್ಯೆ ಇರಬಹುದೆಂದು ವಿದೂಷಕನು ಸೂಚ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳಿದರೂ, ಪುರುವಂಶದವರ ಮನಸ್ಸು ನಿಷಿದ್ಧ ಕರ್ಮದಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಎರಡನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ದುಷ್ಯಂತನು ಹೇಳುವಾಗ ಅಥವಾ ಐದನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ "ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನೋಡಬಾರದು,"[17] ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುವಾಗ ಅಥವಾ "ಪುರುವಂಶಜರು ತಮ್ಮ ಅವಸತಿಯನ್ನು ಸ್ವಾಗತಿಸುತ್ತಾರೆಂಬ ನಂಬಿಕೆ ನನಗಿಲ್ಲ,"[18] ಎಂದು ಅವನು ಅದೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವಾಗ ರಾಜನ ನೈತಿಕ ಮಟ್ಟ ತುಟ್ಟತುದಿಯಲ್ಲಿದ್ದಿತೆಂಬುದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.

ತೆರಿಗೆಯ ನೆಪದಲ್ಲಿ ಆಶ್ರಮಕ್ಕೆ ಹೋಗು ಎಂದು ವಿದೂಷಕನು ರಾಜನನ್ನು ಹುರಿದುಂಬಿಸಿದರೂ ರಾಜನು ಹೇಳುವ ಈ ಮಾತು ಸತ್ಯವಾದದ್ದು ! "ಭೌತಿಕವಾದ ಧನ ಧಾನ್ಯಾದಿಗಳು ಕ್ಷಯಿಸುವಂಥಾದ್ದು. ಆದರೆ ತಪಸ್ಸು ಅಕ್ಷಯವಾದದ್ದು. ಅರಣ್ಯವಾಸಿಗಳು ಇಂಥಾ ಅಕ್ಷಯವಾದ ತಪಸ್ಸಿನ ಆರನೆಯ ಒಂದು ಭಾಗವನ್ನು ನನಗೆ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ.[19] ರಾಜನು ಪ್ರಜೆಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಕಾಪಾಡಿದಲ್ಲಿ ಇದು ನಿಜವೇ ಹೊರತು ಹಾಗಲ್ಲದೆ ಪ್ರಜೆಗಳು ಪಾಪಿಗಳಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ಅವರ ಪಾಪದ ಆರನೆಯ ಒಂದು ಭಾಗವೂ ರಾಜನಿಗೆ ಸೇರುತ್ತದೆಂದು ಮನುವು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. "ಕಾಪಾಡುವ ರಾಜನಿಗೆ ಧರ್ಮದ ಆರನೆಯ ಒಂದು ಭಾಗ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಕಾಪಾಡದೆ ಇರುವವನಿಗೆ ಅಧರ್ಮದ ಆರನೆಯ ಒಂದು ಭಾಗ ಕೂಡ ಸೇರುತ್ತದೆ."[20] ಈ ಕಾರಣ

---

15. ರಾಜ್ಞೀ ಧರ್ಮಿಣಿ ಧರ್ಮಿಷ್ಠಾಃ ಪಾಪೇ ಪಾಪಾಃ ಸಮೇ ಸಮಾಃ ।
ರಾಜಾನಂ ಅನುವರ್ತಂತೇ ಯಥಾ ರಾಜಾ ತಥಾ ಪ್ರಜಾಃ ॥

16 ಸತಾಂ ಹಿ ಸಂದೇಹ ಪದೇಷು ವಸ್ತುಷು । ಪ್ರಮಾಣಮಂತಃಕರಣ ಪ್ರವೃತ್ತಯಃ ॥
ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲ-ಅಂಕ I , ಪದ್ಯ 22.

17 ಅದೇ, ಅಂಕ V ಪುಟ 110.

18 ಅದೇ, ಅಂಕ V ಪುಟ 121.

19 ಅದೇ, ಅಂಕ II ಪದ್ಯ 13.

20 ಸರ್ವತೋ ಧರ್ಮ ಷಡ್ಭಾಗೋ ರಾಜ್ಞೀ ಭವತಿ ರಕ್ಷತಃ ।
ಅಧರ್ಮಾದಪಿ ಷಡ್ಭಾಗೋ ಭವತ್ಯಸ್ಯಹ್ಯರಕ್ಷತಃ ॥ ಮನುಸ್ಮೃತಿ 3.8

ದಿಂದಲೇ ತಪೋವನದಿಂದ ಋಷಿಗಳು ಬಂದಿದ್ದಾರೆಂದು ಕಂಚುಕಿಯು ಹೇಳಿದಾಗ (ಐದನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ) ರಾಜನು ಆತಂಕಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ, "ತಾಪಸರ ತಪಸ್ಸಿಗೆ ವಿಘ್ನವಾಯಿತೆ? ಧರ್ಮಾರಣ್ಯದಲ್ಲಿ ಓಡಾಡುವ ಪ್ರಾಣಿಗಳಿಗೆ ಯಾರಾದರೂ ಹಿಂಸೆ ಮಾಡಿದರೆ ಅಥವಾ ನನ್ನ ದುಶ್ಚರಿತ್ರೆಯಿಂದ ಬೆಳೆಯು ನಾಶವಾಯಿತೆ..."[21] ಎಂಬುದಾಗಿ.

"ಪಾನ, ಸ್ತ್ರೀ, ಬೇಟೆ ಮತ್ತು ದ್ಯೂತಗಳು ರಾಜನ ವ್ಯಸನಗಳು"[22] ಎಂದು ಕಾಮಂದಕ ನೀತಿಸಾರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ದುಷ್ಯಂತನು ಮೃಗಯಾ ವ್ಯಸನಿಯಾಗಿದ್ದುದು ನಿಜ. ಆದರೆ "ಅತಿ ಸರ್ವತ್ರ ವರ್ಜಯೇತ್" ಎಂಬಂತೆ ರಾಜನು ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಅತಿಯಾಗಿ ಹೋದವನಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಎರಡನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಸೇನಾಪತಿಯು ಹೇಳುವಂತೆ ಇದರಿಂದ ವ್ಯಾಯಾಮಾದಿಗಳು ದೊರೆತು ರಾಜನು ಸದೃಢನಾಗಿಯೇ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಆಶ್ರಮವಾಸಿಗಳ ಧರ್ಮಾನುಷ್ಠಾನಕ್ಕೆ ತೊಂದರೆಯಾಗದಂತೆ ಸೈನಿಕರು ನಡೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ದುಷ್ಯಂತನು ಸೇನಾಪತಿಗೆ ಹೇಳಿದಾಗ ಹಾಗೂ "ತಪಸ್ವಿಗಳು ಶಮಪ್ರಧಾನರು. ಆದರೆ ಅವರಲ್ಲಿ ತಪಸ್ಸಿನ ಶಕ್ತಿ ಗೂಢವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸೂರ್ಯಕಾಂತಶಿಲೆ ಮುಟ್ಟಲು ಅನುಕೂಲಕರವಾಗಿದ್ದರೂ ಇತರ ತೇಜಸ್ಸುಗಳು[23] ಅದನ್ನು ಎದುರಿಸಿದ್ದಾರೆ ಅದು ಬೆಂಕಿಯುಗುಳುವಂತೆ" ಎಂದು ಅವನಿಗೆ ತಪಸ್ವಿಗಳ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಾಗ ರಾಜನಾದವನ ಇತಿಮಿತಿಗಳನ್ನು ದುಷ್ಯಂತನು ತಿಳಿದಿದ್ದನೆಂಬುದು ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ.

ರಾಜ ಹಾಗೂ ಋಷಿ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಪೂರಕರು

ಧಾರ್ಮಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರಾಜ ಮತ್ತು ಋಷಿ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಪೂರಕರು. ಎರಡನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಋಷಿಕುಮಾರನೊಬ್ಬನು ರಾಜನನ್ನು ನೋಡಿ ಹೇಳುವ ಶ್ಲೋಕದ ಅರ್ಥ ಹೀಗಿದೆ: ರಾಜ ಮತ್ತು ಋಷಿ ಇಬ್ಬರೂ ಆಶ್ರಮವಾಸಿಗಳು. ಮುನಿಯು ಆಶ್ರಮದಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿಗೆ ಯಾರು ಬೇಕಾದರೂ ಬಂದು ಧರ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಮಾಡಬಹುದು ಮತ್ತು ಅತಿಥಿಸತ್ಕಾರ ಪಡೆಯಬಹುದು. ರಾಜನೂ ಆಶ್ರಮವಾಸಿ ಎಂದರೆ ಗೃಹಸ್ಥಾಶ್ರಮವಾಸಿ. ಗೃಹಸ್ಥಾಶ್ರಮ ಸರ್ವಭೋಗ್ಯ. ಬ್ರಹ್ಮಚರ್ಯ, ಗೃಹಸ್ಥ, ವಾನಪ್ರಸ್ಥ ಮತ್ತು ಸಂನ್ಯಾಸಾಶ್ರಮಗಳ ಪೈಕಿ ಗೃಹಸ್ಥಾಶ್ರಮದಲ್ಲಿರುವವನನ್ನು ತಾನೆ (ಗೃಹಸ್ಥನನ್ನು) ಇತರ ಆಶ್ರಮ

---

21. ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲ-ಅಂಕ V, ಶ್ಲೋಕ 9.
22. ಪಾನಂ ಸ್ತ್ರೀ ಮೃಗಯಾ ದ್ಯೂತಂ ವ್ಯಸನಾನಿ ಮಹೀಪತೇಃ ।
—ಕಾಮಂದಕ ನೀತಿಸಾರ 14.61
23. ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲ-ಅಂಕ II, ಶ್ಲೋಕ 7.

ಗಳಲ್ಲಿರುವವರು ಆಶ್ರಯಿಸುವುದು. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಗೃಹಸ್ಥಾಶ್ರಮ ಸರ್ವ ಭೋಗ್ಯ. ಮನುವಿನ ಪ್ರಕಾರ, "ಸರ್ವಜಂತುಗಳು ವಾಯುವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಜೀವಿಸುವಂತೆ ಇತರ ಆಶ್ರಮಗಳು ಗೃಹಸ್ಥವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸುತ್ತವೆ"[24]. ಇದನ್ನೇ ಕಾಳಿದಾಸನು ಕುಮಾರ ಸಂಭವದ ಆರನೆಯ ಸರ್ಗದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿ ಹೊಗಳಿರುವುದು, "ಸಂಯಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗನಾದ ಶಿವನೇ ಮದುವೆಯಾಗಲು ಉತ್ಸುಕನಾಗಲು ಪ್ರಜಾಪತಿಯ ಮಕ್ಕಳಾದ ತಪಸ್ವಿಗಳು ತಾವು ಗೃಹಸ್ಥರಾಗಿದ್ದೇವಲ್ಲಾ ಎಂಬ ಸಂಕೋಚವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಬಿಟ್ಟರು",[25] ಎಂದು.

ರಕ್ಷಾಯೋಗದಿಂದ ಇಬ್ಬರೂ (ಋಷಿಗಳೂ ರಾಜನೂ) ಪುಣ್ಯ ಸಂಪಾದನೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಋಷಿಯು ರಕ್ಷಾ ಎಂದರೆ ಭಸ್ಮ ಮೈಗೆ ಬಳಿದುಕೊಂಡು ಜಗತ್ತಿನ ರಕ್ಷಣೆಗಾಗಿ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಯೋಗಾಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ರಾಜನಾದರೋ ಭೌತಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರಜೆಗಳನ್ನು ಭೌತಿಕವಾಗಿ ಕಾಪಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಅವನಿಗೆ ಪುಣ್ಯ ಸಂಪಾದನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಮನುವಿನ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರಜಾಪಾಲನೆಯೇ ಕ್ಷತ್ರಿಯನ ಪರಮ ಧರ್ಮ. ಹೀಗೆ ಪ್ರಜಾಪಾಲನೆ ಮಾಡಿದ ರಾಜನು ಧರ್ಮಸಂಪಾದನೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ.[26]

ಋಷಿ ಮತ್ತು ರಾಜ ಇಬ್ಬರೂ ವಶಿಗಳು. ಋಷಿಯು ರಾಗ ದ್ವೇಷಗಳನ್ನು ಹತೋಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ ರಾಜನು ರಾಜ್ಯದ ಮೇಲೆ ಹತೋಟಿಯುಳ್ಳವನು. ಋಷಿಯು ಕೇವಲ ಋಷಿ ಎನಿಸುತ್ತಾನೆ ಆದರೆ ರಾಜನು "ರಾಜಮುನಿ ಅಥವಾ ರಾಜರ್ಷಿ" ಎನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಧಾರ್ಮಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ರಾಜನು ಅರ್ಥ ಕಾಮಗಳನ್ನು ನೋಡಿಕೊಂಡರೆ ಋಷಿಯು ಧರ್ಮ ಮೋಕ್ಷಗಳನ್ನು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ರಾಜ ಮತ್ತು ಋಷಿ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಪೂರಕರು.

ದುಷ್ಯಂತನ ಧಾರ್ಮಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಮತ್ತು ಒಂದು ಸಂದರ್ಭವೆಂದರೆ ಎರಡನೆಯ ಅಂಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪ್ರಸಂಗ. ಕಣ್ವರು ಉಪಸ್ಥಿತರಿಲ್ಲದಿದ್ದಾಗ ರಾಕ್ಷಸರು ತಪಸ್ವಿಗಳ ಯಜ್ಞಯಾಗಗಳನ್ನು ಧ್ವಂಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆಂದೂ ದುಷ್ಯಂತನು ಇನ್ನೂ ಹಲವು ದಿನಗಳು ಆಶ್ರಮದಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ನಿರ್ವಿಘ್ನವಾಗಿ ನೆರವೇರಲು ಸಹಾಯಕನಾಗಬೇಕೆಂದೂ ರಾಜನನ್ನು ಋಷಿಕುಮಾರರು ಕೇಳಿಕೊಂಡಾಗಲೇ ಹಸ್ತಿನಾಪುರದಿಂದ ಅವನ

---

24. ಯಥಾ ವಾಯುಂ ಸಮಾಶ್ರಿತ್ಯ ವರ್ತಂತೇ ಸರ್ವ ಜಂತವಃ ।
ತಥಾ ಗೃಹಸ್ಥಮಾಶ್ರಿತ್ಯ ವರ್ತಂತೇ ಸರ್ವ ಆಶ್ರಮಾಃ ॥ ಮನುಸ್ಮೃತಿ 3.89

25. ಜಹುಃ ಪರಿಗ್ರಹ ವ್ರೀಡಾಂ ಪ್ರಾಜಾಪತ್ಯಾಸ್ತಪಸ್ವಿನಃ ! ಕುಮಾರ ಸಂಭವ, ಸರ್ಗ 6.

26. ಕ್ಷತ್ರಿಯಸ್ಯ ಪರೋಧರ್ಮಃ ಪ್ರಜಾನಾಮೇವ ಪಾಲನಂ ।
ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಫಲಭೋಕ್ತಾ ಹಿ ರಾಜಾ ಧರ್ಮೇಣ ಯುಜ್ಯತೇ॥ } ಮನುಸ್ಮೃತಿ, 7.144

ತಾಯಿಯು ಅವಳು 'ಪುತ್ರಪಿಂಡಪಾಲನ ವ್ರತ'ವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದಾಗಿಯೂ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ದುಷ್ಯಂತನು ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಉಪಸ್ಥಿತನಾಗಿರಬೇಕೆಂದೂ ಹೇಳಿ ಕಳುಹಿಸಿದಾಗ "ಪರಹಿತ ನಿರತಾನಾಮಾದರಃ ಸಾತ್ಮಕಾರ್ಯೇ" ಎಂಬಂತೆ ಸ್ವಹಿತಕ್ಕಿಂತ ಪರಹಿತವನ್ನೇ ಬಯಸುವ ರಾಜನು, ಪೌರವರು ಕಷ್ಟದಲ್ಲಿರುವವರಿಗೆ ಅಭಯ ಕೊಡುವುದು ಎಂಬ ಸತ್ರ ಎಂದರೆ ಯಾಗದಲ್ಲಿ ದೀಕ್ಷೆ ತೊಟ್ಟವರು ಎಂದು ಋಷಿಕುಮಾರರು ಹೇಳುವಂತೆ ತಾನು ಆಶ್ರಮದಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ವಿದೂಷಕನನ್ನು ತನ್ನ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿ ಅರಮನೆಗೆ ಕಳುಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸತ್ರವೆಂದರೆ 13 ರಿಂದ 100 ದಿನಗಳ ವರೆಗೆ ನಡೆಯುವ ಯಜ್ಞ. ಯಜ್ಞಕ್ಕೆ ದೀಕ್ಷೆ ತೊಟ್ಟವರು ಈ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರಾವ ಕೆಲಸಕ್ಕೂ ಗಮನ ಕೊಡುವಂತಿಲ್ಲ. ದೀಕ್ಷೆಯಿಂದ ಹಿಂತೆಗೆಯುವಂತೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ದುಷ್ಯಂತನ ಧಾರ್ಮಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಋಷಿಕುಮಾರರು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದಂತಾಯಿತು.

ಕಣ್ವ : ಕಣ್ವನು ಒಬ್ಬ ಕುಲಪತಿ. ಹತ್ತುಸಾವಿರ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಊಟ ಹಾಕಿ ವಿದ್ಯಾದಾನ ಮಾಡುವವನನ್ನು ಕುಲಪತಿ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇಂಥಾ ಕಣ್ವಋಷಿ ಮೇನಕೆಯಿಂದ ಪರಿತ್ಯಕ್ತಳಾಗಿ ಅನಾಥ ಶಿಶುವಾಗಿದ್ದ ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದಾಗ ಅವನ ಆಜನ್ಮ ಬ್ರಹ್ಮಚರ್ಯವಾಗಲೀ ತಾನು ದ್ವಿಜನೆಂಬ ಭಾವನೆಯಾಗಲಿ ಅವನನ್ನು ಬಾಧಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅವನು ಜಾತಿಮತಗಳೊಡನೆ ಹೋಗಲಿಲ್ಲ. ಅವನ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬಂದದ್ದು ಭೂತದಯೆ. 'ಪರೋಪಕಾರಾರ್ಥಮಿದಂ ಶರೀರಂ' ಎಂಬ ಧ್ಯೇಯವುಳ್ಳವನು. ತನ್ನ ಉಸಿರೇ ಅವಳೆಂಬಂತೆ ಅಕ್ಕರೆಯಿಂದ ಪೋಷಿಸಿ ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ದೊಡ್ಡವಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದನು. ಅವಳ ಪ್ರತಿಕೂಲ ದೈವವನ್ನು ಶಮನಮಾಡಲಿಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಅವನು ಸೋಮತೀರ್ಥಕ್ಕೆ ಹೋಗುವುದು. ವನೌಕಸನಾದರೂ ಲೌಕಿಕವನ್ನು ತಿಳಿದವನು. ಯಜಮಾನನ ಕಣ್ಣುಗಳು ಹೊಗೆಯಿಂದ ಆಕುಲಿತವಾದರೂ ಆಹುತಿಯು ನೇರವಾಗಿ ಅಗ್ನಿಗೇ ಬೀಳುವಂತೆ ತಾನು ಊರಿನಲ್ಲಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಮಗಳಾದ ಶಕುಂತಳೆಯು ಕುಲೀನನಾದ ಹಸ್ತಿನಾಪುರದ ರಾಜ ದುಷ್ಯಂತನನ್ನೇ ಮದುವೆಯಾದಳಲ್ಲ ಎಂದು ಹರ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮಗಳು ಎಂದಿದ್ದರೂ ಪತಿಗೆ ಸೇರಿದವಳು. ಅವಳು ತಂದೆತಾಯಿಗಳ ಬಳಿ ಇರುವುದು ಕೇವಲ ನ್ಯಾಸದಂತೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಅವಳನ್ನು ಆವೇದಿಸಿ ಪತಿಗೃಹಕ್ಕೆ ಕಳುಹಿಸಲು ಏರ್ಪಾಡು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಪತಿಗೃಹಕ್ಕೆ ತೆರಳುವ ಮಗಳಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ವಿರಹವನ್ನು ನೆನೆದೇ ಅವನ ಮನ ಮರುಗುತ್ತದೆ. ತನಗೇ ಇಷ್ಟು ವ್ಯಾಕುಲವಾಗಿರುವಾಗ ನಿಜವಾದ ತಂದೆತಾಯಿಗಳ ಪಾಡು ಇನ್ನೆಷ್ಟಿರಬಹುದೆಂದು[27] ಮನಗಾಣುತ್ತಾನೆ. ಮಗಳು ಮದುವೆಯಾಗಿ ಸರಿಯಾದ ಮನೆ ಸೇರಿದಾಗ ತಾನೆ ತಂದೆತಾಯಿಗಳ ಜವಾಬ್ದಾರಿ

27 ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲ–ಅಂಕ IV, ಪದ್ಯ 6.

ಕಳೆಯುವುದು. ಒಳ್ಳೆಯ ಗಂಡನನ್ನು ಮಗಳು ಪಡೆದಾಗ ತಂದೆತಾಯಿಗಳಿಗೆ ಅವಳು ಶೋಚಿಸಲ್ಪಡುವಂತಾಗುವುದಿಲ್ಲ.[28] ಕಣ್ವನ ಈ ಸಂಕಲ್ಪ ತಾನಾಗಿಯೇ ನೆರವೇರಿದಾಗ ತಾನು ಈಗ ಚಿಂತೆಯಿಂದ ವಿಮುಕ್ತನಾಗಿರುವುದಾಗಿ ತಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಹೊಸದಾಗಿ ಮದುವೆಯಾದ ಹೆಣ್ಣು ಪತಿಕುಲಕ್ಕೆ ಸೇರಿದಾಗ ಅವಳು ಹೊಸಮನೆ ಪರಿಸರಗಳಿಗೆ ಹೇಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರಬೇಕೆಂದು ಕಣ್ವನು ಹೇಳುವ ಬುದ್ಧಿಮಾತು ನಿತ್ಯಸತ್ಯ. ಗುರು ಹಿರಿಯರನ್ನು ಶುಶ್ರೂಷೆಮಾಡು. ರಾಜನ ಇತರ ಹೆಂಡತಿಯರ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ನೇಹದಿಂದ ವರ್ತಿಸು. ಗಂಡನು ಕೋಪಗೊಂಡರೂ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಹೋಗಬೇಡ. ಸೇವಕರ ಬಗ್ಗೆ ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯದಿಂದ ವರ್ತಿಸು. ಐಶ್ವರ್ಯಬಂದಾಗ ಹಿಗ್ಗಬೇಡ ಹೀಗೆ ಯುವತಿಯರು ಗೃಹಿಣಿಯೆಂಬ ಪದವಿಯನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಹೋಗುವವರು ಕುಲಕ್ಕೆ ದುಃಖಿತರುತ್ತಾರೆ.[29] ಗೃಹಿಣಿಯ ಧರ್ಮವನ್ನು ಕಣ್ವ ಎಷ್ಟು ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ಮನದಟ್ಟುಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ! ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರೆಸುತ್ತಾ ಜೀವನದ ಎಲ್ಲಾ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳನ್ನೂ ಜಯಪ್ರದವಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿ ಅನಂತರ ಗಂಡನೊಡಗೂಡಿಯೇ ಪುನಃ ಆಶ್ರಮಕ್ಕೆ ಬಾ[30] ಎಂದು ಶಕುಂತಳೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ ಹೇಳಿದ ಈ ಮಾತಗಳು ಗಂಡಹೆಂಡಿರು ಸಂಯುಕ್ತ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಗೃಹಸ್ಥಾಶ್ರಮದಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿ ಅನಂತರ ವಾನಪ್ರಸ್ಥಾಶ್ರಮವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಬೇಕೆಂದು ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಶಾರ್ಙ್ಗರವನು ಹೇಳುವಂತೆ ಕಣ್ವನು ಸಿದ್ಧಿ ಮರ್ಾ. ಅವನ ಬದ್ಧಿಯ ಪರಿಧಿಗೆ ಒಳಗಾಗದ ವಸ್ತುವಿಲ್ಲ. ಇಂಥಾ ಋಷಿಗೆ ಇರುವ ಭೂತದಯೆ, ಅನುಕಂಪ, ವಾತ್ಸಲ್ಯ ಇವೆಲ್ಲಾ ಧರ್ಮದ ಪರಿಧಿಗೆ ಸೇರಿದವೇ ಆಗಿವೆ.

ಭಾಗ II

ಐದನೆಯ ಅಂಕದ ಘಟನೆಗಳು

ಐದನೆಯ ಅಂಕದ ದುಷ್ಯಂತ ಸತ್ಯ ಧರ್ಮಗಳೇ ಮೂರ್ತಿವೆತ್ತಿ ಬಂದಂತಿರುವವನು. ದುರ್ವಾಸನ ಶಾಪ ಅತಿಮಾನುಷ ಘಟನೆಯಾದರೂ ಇದು ಇವನ ಸಚ್ಚಾರಿತ್ರ್ಯದ ಒರೆಗಲ್ಲು. ಇವನನ್ನು ದೈವಿಕ ಹಂತಕ್ಕೆ ಏರಿಸುವುದಾದರೂ ಶಾಪವೇ. ಶಾಪದ ದೆಸೆಯಿಂದ ಕಣ್ವರ ಆಶ್ರಮದಲ್ಲಿ ತಾನು ಗಾಂಧರ್ವವಿಧಿಯಿಂದ ಮದುವೆ

---

28 ಅಶೋಚ್ಯಾ ಹಿ ಪಿತುಃ ಕನ್ಯಾಸದ್ಭರ್ತೃಪ್ರತಿಪಾದಿತಾ ।
ಕುಮಾರ ಸಂಭವ, ಸರ್ಗ 6, ಪದ್ಯ

29. ಶುಶ್ರೂಷಸ್ವಗುರೂನ್......ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲ, ಅಂಕ IV. ಶ್ಲೋಕ 18.

30. ಭೂತ್ವಾ ಚಿರಾಯ.........ಅದೇ, ಅಂಕ IV ಶ್ಲೋಕ 20

ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ರಾಜನು ಮರೆತುಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಕಣ್ವ ಶಿಷ್ಯರು ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ರಾಜನ ಅರಮನೆಗೆ ಕರೆತಂದಾಗ ತನ್ನ ಧರ್ಮಪತ್ನಿಯನ್ನೇ ಪರಸ್ತ್ರೀಯಂತೆ ಕಂಡಾಗ ಕಣ್ವನ ಪಕ್ಷದವರಿಗೆ ರಾಜನ ವರ್ತನೆ ಕಗ್ಗಂಟಾಗುತ್ತದೆ.

ದುಷ್ಯಂತ ಇಲ್ಲಿ ಆದರ್ಶ ರಾಜ. ಕಣ್ವ ಶಿಷ್ಯರೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಸತ್ಪುರುಷರನ್ನು ರಕ್ಷಿಸುವ ರಾಜನೇ ಅರಣ್ಯವಾಸಿಗಳನ್ನು ಕಾಪಾಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಧರ್ಮಕಾರ್ಯಗಳಿಗೆ ವಿಘ್ನವೆಲ್ಲಿಂದ ಬಂತು ? ಕರ್ತವ್ಯಪರನಾದ ಇವನಿಗೆ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಎನ್ನುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಸೂರ್ಯನಾಗಲಿ. ಗಾಳಿಯಾಗಲಿ, ಆದಿಶೇಷನಾಗಲಿ, ವಿಶ್ರಾಂತಿ ನಿರೀಕ್ಷೆ ಮಾಡದೆ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲವೇ ? ಕಂಚುಕಿಯು ಹೇಳುವಂತೆ ಲೋಕ ತಂತ್ರಾಧಿಕಾರವೇ ಅಂಥಾದ್ದು. ಆದುದರಿಂದ ಸ್ವತಃ ಆಯಾಸಗೊಂಡಿದ್ದರೂ ರಾಜನು ಕಣ್ವಶಿಷ್ಯರನ್ನು ಆದರದಿಂದಲೇ ಬರಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೂ ಅವರು ಬಂದಿರುವ ಉದ್ದೇಶ ತಿಳಿಯದೆ ತೊಳಲಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅಂಥಾ ಅಧರ್ಮ ಭೀರು, ರಾಜ ಸಲ್ಲದ ಯೋಚನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ಪರಿತಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಾಮಾಯಣದ ಉತ್ತರಕಾಂಡದಲ್ಲಿ ರಾಜನ ದೋಷಗಳಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಪರಿಣಾಮ ಹೇಳಿದೆ. "ರಾಜಸದೋಷಗಳಿಂದ ಪ್ರಜೆಗಳು ವಿಪತ್ತಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ಅವನ ದುರ್ನಡತೆಯಿಂದ ಜನರು ಮರಣಹೊಂದುತ್ತಾರೆ."[31] ಆದುದರಿಂದಲೇ ದುಷ್ಯಂತನು ಆತ್ಮಶೋಧನೆಗೆ ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರತಿ ಹಾರಿಯು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಶಕುಂತಲೆಯ ಎತ್ತಿ ಹೇಳಿದಾಗ ''ಪರಸ್ತ್ರೀಯನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಅವಲೋಕಿಸಬಾರದು''[32] ಎಂದು ಹೇಳಿದ ಈ ಧರ್ಮಭೀರುವಿಗೆ ''ಶಕುಂತಳೆ ನಿನ್ನ ಧರ್ಮ ಪತ್ನಿ. ಗರ್ಭಿಣಿಯಾದ ಅವಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸಿಕೊ''. ಎಂದು ಋಷಿಗಳು ಹೇಳಿದಾಗ ಆಕಾಶವೇ ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಕಳಚಿ ಬಿದ್ದಂತೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಸುಲಭವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿ ಎಂಬ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಗೌತಮಿಯು ಶಕುಂತಳೆಯ ಮುಖಪರದೆ ತೆರೆದರೂ ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ ಯೋಚನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ ರಾಜನನ್ನು ನೋಡಿದ ಪ್ರತಿಹಾರಿಯು ''ಆಹಾ, ರಾಜನು ಎಂಥಾ ಧರ್ಮಾಪೇಕ್ಷಿಯು. ಇಂಥಾ ರೂಪರಾಶಿ ಸುಲಭವಾಗಿ ಸಿಕ್ಕಿದರೂ ನಮ್ಮ ರಾಜನಲ್ಲದೆ ಮತ್ತಾರು ತಾನೆ ಯೋಚಿಸುತ್ತಾ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ!'' ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ ರಾಜನ ಸಚ್ಚರಿತ್ರ್ಯಗೆ ಹಾಗೂ ಧರ್ಮಶ್ರದ್ಧೆಗೆ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಉತ್ತಮ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಬೇಕೆ ? ''ದಡಕ್ಕೆ ಬಡಿದು ತನ್ನ ನೀರನ್ನು ಬಗ್ಗಡ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಮತ್ತು ದಡದ ಮೇಲಿನ ಮರವನ್ನು ಬುಡಸಹಿತ ಬೀಳಿಸುವ ನದಿಯಂತೆ ನಿನ್ನನ್ನೂ ಕೆಡಿಸಿಕೊಂಡು ನನ್ನನ್ನೂ ಧರ್ಮ ಭ್ರಷ್ಟನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಬೇಡ"

31. ರಾಜದೋಷೈರ್ವಿಪದ್ಯಂತೇ ಪ್ರಜಾ ಹ್ಯವಿಧಿಪಾಲಿತಾಃ । ಅಸದ್ವೃತ್ತೇ ಹಿ ನೃಪತಾವಕಾಲೇ ಮ್ರಿಯತೇ ಜನಃ॥ ರಾಮಾಯಣ, ಉತ್ತರಕಾಂಡ.

32. "ಅನಿರ್ವರ್ಣನೀಯಂ ಪರಕಲತ್ರಮ್", ಅಭಿಜ್ಞಾನಶಾಕುಂತಲ, ಅಂಕ V

ಎಂಬ ರಾಜನ ಮಾತು ನಿಷ್ಠುರವಾಗಿ ಕಂಡರೂ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಧರ್ಮಶ್ರದ್ಧೆ ಶ್ಲಾಘನೀಯವಾದದ್ದು. ಮುಖದ ಮೇಲೆ ಹೊಡೆಂದತೆ ಶಾರದ್ವತನು "ಇವಳು ನಿನ್ನ ಧರ್ಮಪತ್ನಿಯು, ಬೇಕಾದರೆ ಕಟ್ಟಿಕೊ ಬೇಡದಿದ್ದರೆ ಬಿಡು"[34] ಎಂದು ಹೇಳಿ ಹೊರಹೊರಟಾಗ 'ಎರಡು ಪಾಪಗಳ ನಡುವೆ ಹೆಚ್ಚು ಪಾಪಕರವಾದದ್ದು ಯಾವುದು ನೀವೇ ಹೇಳಿ' ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ಕೈ ಹಿಡಿದ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಪಾಪಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಲೇ ಅಥವಾ ಪರಸ್ತ್ರೀಯನ್ನು ಕೂಡುವ ಪಾಪಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಲೇ ? ಎಂದು ಮರು ಸವಾಲು ಹಾಕುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಗೆ ಪುರೋಹಿತನ ಸಲಹೆಯಂತೆ ಶಕುಂತಳೆಯು ಪುರೋಹಿತನ ಮನೆಗೆ ಹೋಗುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆಯೇ ಹೊರತು ತಾನು ಒಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ.

ಇನ್ನು ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಸಾಕು ತಂದೆಯಾದರೂ ಕಣ್ವನನ್ನು ಸ್ವಂತ ತಂದೆಯಂತೆ ನೋಡಿದವಳು. ತಂದೆಯು ಊರಿನಲ್ಲಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ತಾನು ಮನಸಾರೆ ಪ್ರೀತಿಸಿದ ದುಷ್ಯಂತನನ್ನು ಪ್ರಿಯ ಸಖಿಯರಾದ ಅನಸೂಯೆ ಪ್ರಿಯಂವದೆಯರ ಸಂಮುಖದಲ್ಲಿ ಗಾಂಧರ್ವವಿಧಿಯಿಂದ ಮದುವೆಯಾದವಳು. ಗೌತಮಿಯು ಹೇಳುವಂತೆ ಆಶ್ರಮದ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ಇವಳು ಸುಳ್ಳು ತಟವಟಗಳನ್ನು ತಿಳಿದವಳಲ್ಲ. ಹೆಣ್ಣಿನ ಆಸೆ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತು ನಡೆದ ಅವಳ ಬೆಂಬಲಕ್ಕೆ ಕಣ್ವನ ಸಂದೇಶ, ಶಾರ್ಙ್ಗರವ ಶಾರದ್ವತ ಗೌತಮಿಯರು ಇದ್ದರೂ ರಾಜನು ಅವಳನ್ನು ಗುರುತಿಸದೇ ಹೋದಾಗ ನಿರುಪಾಯಳಾಗಿ ಉಂಗುರದ ಮೊರೆ ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ಉಂಗುರವೂ ಕೈಕೊಟ್ಟಾಗ ದೀರ್ಘಾಪಾಂಗವೆಂಬ ಜಿಂಕೆಯ ಮರಿಯ ಪ್ರಸಂಗ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಸಾತ್ವಿಕ ಮಾರ್ಗದಿಂದಲೇ ವಾದ ಮಾಡಿದ ಶಕುಂತಳೆಯ ಶೀಲವನ್ನೇ ರಾಜನು ಶಂಕಿಸಿದಾಗ ನ್ಯಾಯವಾದ ಕೋಪದಿಂದ ಅವಳು ಅವನನ್ನು ಕುರಿತು ಆಡುವ ಮಾತುಗಳಾದರೋ ಕೇವಲ "ಅನಾರ್ಯ" "ಕಿತವ" ಎಂದು. ರಾಜನಿಂದ ತಿರಸ್ಕರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಅವಳು ತಾನು ದುಷ್ಯಂತನ ಧರ್ಮಪತ್ನಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಸಾಪರಗೊಳಿಸಲು ಪುರೋಹಿತನ ಮನೆಗೆ ಹೋಗಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಾಗ ಸತ್ಯ ಧರ್ಮಗಳಿಗೆ ಅಪಜಯವಾಯಿತೋ ಎಂಬಂತೆ ತೋರಿದರೂ ಹಾಗಾಗದಂತೆ ಮೇನಕೆಯು ಜ್ಯೋತಿರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಂದು ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ಹೇಮಕೂಟಕ್ಕೆ ಕರೆದೊಯ್ಯುವುದು ಸಮಂಜಸವಾಗಿದೆ. ನೊಂದ ಹೃದಯಕ್ಕೆ ತಾಯಿಯ ಮಡಿಲಿಗಿಂತ ಉತ್ತಮ ಆಸರೆ ಇನ್ನೊಂದಿಲ್ಲ. ಎರಡು ಸತ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಘರ್ಷಣೆಯಾದಾಗ ಕವಿಯು ಬಹಳ ಜಾಣ್ಮೆಯಿಂದ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಅಪಜಯವಾಗದಂತೆ ನೋಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಇದೇ ಐದನೆಯ ಅಂಕದ ಸ್ವಾರಸ್ಯ.

---

33. "ಅಹೋ ಧರ್ಮಾಪೇಕ್ಷಿತಾ ಭರ್ತುಃ! ಈದೃಶಂನಾಮ ಸುಖೋಪನತಂ ರೂಪಂ ದೃಷ್ಟ್ವಾ ಕೋಽನ್ಯೋ ವಿಚಾರಯತಿ?"–ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲ, ಅಂಕ V

34. "ತದೇಷಾ ಭವತಃ ಪತ್ನೀ ತ್ಯಜವೈನಾಂ ಗೃಹಾಣವಾ", ಅದೇ.

ಭಾಗ 3

ಆರು ಮತ್ತು ಏಳನೆಯ ಅಂಕಗಳು

ಆರನೆಯ ಅಂಕ ದುಶ್ಯಂತ ಶಕುಂತಲೆಯರ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಮಿಲನಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಮೊದಲಘಟ್ಟವಾಗಿ ಶಾಪವಿಮೋಚನೆ. ಧೀವರ ಪ್ರಸಂಗದಿಂದ ರಾಜನ ಅಂಕಿತವುಳ್ಳ ಉಂಗುರ ದೊರಕುತ್ತದೆ. ಕೂಡಲೆ ಶಾಪವಿಮೋಚನೆಯಾಗಿ ದುಷ್ಯಂತನ ಜ್ಞಾಪಕ ಮರುಕಳಿಸುತ್ತದೆ. ಐದನೆಯ ಅಂಕದ ಘಟನೆಗಳು ತೆರೆಯ ಮೇಲೆ ಮೂಡಿ ಬಂದಂತೆ ಮನಃಪಟಲದಲ್ಲಿ ಹಾದು ರಾಜನ ದುಃಖ ಉಮ್ಮಳಿಸುತ್ತದೆ. ಹಬ್ಬ ಹರಿದಿನಗಳನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿ ಮುಗ್ಧ ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ಅಟ್ಟಿದ್ದಕ್ಕೆ ಪರಿತಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಾಕ್ಷಾತ್ತಾಗಿ ಬಂದವಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಈಗ ಅವಳ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯನ್ನು ಬರೆದು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಧನಮಿತ್ರನ ಪ್ರಸಂಗ ಈ ದುಃಖಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಮಕ್ಕಳಿಲ್ಲದೆ ಮರಣಿಸಿದ ಧನಮಿತ್ರನ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ತನ್ನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನೇ ಹೋಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ರಾಜ. ರಾಜಪ್ರಧಾನ ಪ್ರಭುತ್ವದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರಾಧಿಕಾರಿಯ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಬಹಳ. ಮಕ್ಕಳಿಲ್ಲದ ದುಷ್ಯಂತ ಮಗುವನ್ನು ಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೊತ್ತು ಬಂದಿದ್ದ ಧರ್ಮಪತ್ನಿ ಶಕುಂತಳೆಯನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದ್ದು ಸರ್ವಥಾ ಅನ್ಯಾಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ದುಷ್ಯಂತನ ಪಿತೃಗಳು ಅವನಿಗೆ ಮಕ್ಕಳಿಲ್ಲದ್ದರಿಂದ ಮುಂದೆ ತಮಗೆ ತರ್ಪಣ ಕೊಡುವವರು ಯಾರು ಎಂದು ಕಣ್ಣೀರಿಡುತ್ತಾ ದುಷ್ಯಂತನು ಕೊಟ್ಟ ತರ್ಪಣದ ಜಲದಲ್ಲಿ ಅರ್ಧ ಬೊಗಸೆ ಕುಡಿದು ಇನ್ನರ್ಧವನ್ನು ಕಣ್ಣೀರು ತೊಳೆಯಲು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಈಗಾಗಲೆ ಅರ್ಧ ಉಪವಾಸ ಮಾಡುವಂತಾಗಿದೆ ಎಂದು ರಾಜನು ಗೋಳಾಡುವಾಗ ಶಕುಂತಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪದಲ್ಲಿ ಬೆಂದ ರಾಜ ಈಗ ಪುಟವಿಟ್ಟ ಚಿನ್ನ. ಈಗ ಅವನು ಶಕುಂತಳೆಯೊಡನೆ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಮಿಲನಕ್ಕೆ ಅರ್ಹನಾಗಿದ್ದಾನೆ.

ಆರನೆಯ ಅಂಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಇಂದ್ರನು ಮಾತಲಿಯನ್ನು ಕಳುಹಿಸಿ ಕಾಲನೇಮಿ ಸಂಜಾತ ರಾಕ್ಷಸರ ಧ್ವಂಸಕ್ಕಾಗಿ ಭೂಲೋಕದಿಂದ ದುಷ್ಯಂತನನ್ನು ಕರೆಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಅವನು ಶಕುಂತಳೆಯ ಜೊತೆ ಮಿಲನವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ನಾಂದಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಏಳನೆಯ ಅಂಕದ ಘಟನೆಗಳು ನಾಯಕ ನಾಯಿಕೆಯರ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಮಿಲನದ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಗುತ್ತವೆ. ಇಂದ್ರನಿಂದ ಬೀಳ್ಕೊಡಲ್ಪಟ್ಟ ದುಷ್ಯಂತ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಮಕೂಟ ಪರ್ವತವನ್ನು ನೋಡಿ ದೇವಭೂಮಿಯಾದ ಇಲ್ಲಿ ಇಂದ್ರನ ತಂದೆತಾಯಿಗಳಾದ – ಮಾರೀಚ ಅದಿತಿಯರ ಆಶ್ರಮವಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿದು ಅವರನ್ನು ನಮಸ್ಕರಿಸಿ ಬರಲು ಮಾರೀಚಾಶ್ರಮಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಸರ್ವದಮನನ

ಪ್ರಸಂಗದಿಂದ ಶಕುಂತಳೆಯು ದರ್ಶನವಾಗುತ್ತದೆ. ಈಗ ಅವಳು ಹೆಮ್ಮೆಯ ಪುತ್ರನೊಬ್ಬನ ತಾಯಿ. ವಿರಹಿಣಿಯ ವ್ರತದಲ್ಲಿದ್ದ ಅವಳು ಏಕವೇಣೀಧರಳಾಗಿ ಮಲಿನ ಉಡುಪು ತೊಟ್ಟು[35] ನಿಂತಿದ್ದಾಳೆ. ಕಣ್ವಾಶ್ರಮದಲ್ಲಿ ದುಷ್ಯಂತನನ್ನು ನೋಡಿ ಉಂಟಾದ ಭೌತಿಕ ಪ್ರೇಮ ಪಕ್ವವಾಗಿ ಅವಳಲ್ಲಿ ಅದು ಈಗ ದೈವಿಕ ಪ್ರೇಮವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ದುಷ್ಯಂತನಿಗೆ ಈಗ ಅವಳು ದೇವತೆಯಾಗಿಯೇ ಕಾಣುತ್ತಾಳೆ. ಅಕಾರಣವಾಗಿ ಅವಳನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿದ್ದಕ್ಕೆ ಕ್ಷಮೆ ಬೇಡಿ ರಾಜನು ಅವಳ ಪಾದಗಳಿಗೆ ಬೀಳುತ್ತಾನೆ. ಕ್ಷಮಾಗುಣದಲ್ಲಿ ಧರಿತ್ರಿಯಂತಿದ್ದ ಅವಳು ತಾನು ಅನುಭವಿಸಿದ ಕಷ್ಟಗಳಿಗೆ ಹಿಂದಿನ ಜನ್ಮದಲ್ಲಿ ತಾನು ಮಾಡಿರಬಹುದಾದ ಪಾಪಗಳೇ ಕಾರಣವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆಯೇ ಹೊರತು ಈ ಸಾಧ್ವಿ, ಪತಿಯಾದ ದುಷ್ಯಂತನನ್ನು ಎಂದಿಗೂ ತೆಗಳುವುದಿಲ್ಲ. ಮಾರೀಚನಿಂದ ಶಾಪವೃತ್ತಾಂತ ತಿಳಿದ ಸತಿಪತಿಗಳ ಮನಸ್ಸು ಹಗುರವಾಗುತ್ತದೆ. ಭೂಲೋಕದ ಸಂಕುಚಿತ ಪರಿಸರದಿಂದ ನಾಯಕ ನಾಯಿಕೆಯರನ್ನು ದೂರ ತಂದು ದೇವಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ ಮಾರೀಚ ಅದಿತಿಯರ ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಮಿಲನ ಮಾಡಿಸುವ ಕವಿಯ ಕೌಶಲ ಅಸಾಧಾರಣವಾದುದು. ಈ ಮಿಲನವೇ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಮಿಲನ. ಇದನ್ನೇ ಜರ್ಮನ್ ಕವಿ ಗಯಟೆ (Goethe) ಮರ್ತ್ಯಸ್ವರ್ಗಗಳ ಮಿಲನವೆಂದು ಕರೆದಿರುವುದು.[36] ಹೀಗೆ ಎರಡು ಆತ್ಮಗಳ ಮಿಲನ ಮಾಡಿಸಿದ ಕವಿ ಭರತವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ತಾನು ಬಯಸುವುದಾದರೂ ಮೋಕ್ಷವನ್ನು. ಸ್ವತಃ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಜೀವನ ನಡೆಸಿದ ಕವಿಗೆ ತಾನೆ ಇಂಥಾ ಧಾರ್ಮಿಕ ಶ್ರದ್ಧೆ ಇರುವುದು. ಹೀಗೆ ಮಂಗಳಶ್ಲೋಕದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಭರತವಾಕ್ಯದವರೆಗೂ ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಧರ್ಮವೆನ್ನುವುದು ಓತಪ್ರೋತವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕ ನೋಡಿದ ಅಥವಾ ಓದಿದ ಯಾರೇ ಆಗಲಿ ಧರ್ಮಶ್ರದ್ಧೆ ಬೆಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಿ ಎಂದೇ ಕವಿಯ ಸಂದೇಶವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

---

35. ವಸನೇ ಪರಿಧೂಸರೇ ವಸನಾ...ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲ-ಅಂಕ VII. ಶ್ಲೋಕ 20.

36. Wouldst thou the young year's blossom and the
        fruits of its decline,
    And all by which the soul is charmed,
        enraptured, feasted, fed,
    Wouldst thou the earth and heaven itself
        in one sole name combine,
    I name thee, O Shakuntala ! and all at once
        is said.

Goethe-Translated by
E. B. Eastwick

ಬಳರಿ ದೇವತೆ

ಎಂ. ಎಂ. ಕಲಬುರ್ಗಿ

ಪ್ರಾಚೀನ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜಾನಪದ ದೇವತೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಳಚಿ, ಬಾದುಬ್ಬೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಭ್ಯಾಸ ನಡೆದಿದೆ. ಆದರೆ ಬಳರಿ, ಎಕ್ಕಲದೇವಿ, ಉಡಬಾ ದೇವಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಸ್ತ್ರೀದೇವತೆಗಳ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾತ್ರ ಕಡೆಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಾರಿ ಮತ್ತು ಬಟರಿಯೆಂಬ ಪರ್ಯಾಯ ನಾಮಗಳ 'ಬಳರಿ' ದೇವತೆಯ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಪ್ರಥಮ ಸಲ ಇಲ್ಲಿ ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಬಳರಿ, ಬಳಾರಿ, ಬಟರಿ–ಈ ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿ 'ಬಟರಿ'ಯೆಂಬುದು ಸಂಸ್ಕೃತದಂತೆ, ಬಳರಿ, ಬಳಾರಿ ಎಂಬಿವು ದ್ರಾವಿಡದಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಭಟ್ಟಾರಿಕಾ>ಬಟರಿ>ಬಳರಿ> ಬಳಾರಿ ಎಂದು ರೂಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಸಂಭವಿಸಿರಬಹುದು. ಇಲ್ಲವೆ ಬಳರಿಯೇ ಸಂಸ್ಕೃತೀಕರಣಗೊಂಡು ಬಟರಿ (ಭಟ್ಟಾರಿಕಾ) ಆಗಿರಬಹುದು. ಇದಲ್ಲದೆ ಇಂದಿನ ಬಳ್ಳಾರಿಗೂ ಈ ಬಳರಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು 'ಬಳರಿ' ಎಂಬ ಸಮಾಸ ಪದವನ್ನು ಬಿಡಿಸುವ ಬಗೆ ಹೀಗೆ ಬಿಡಿಸಿದಾಗ ಹೊರಡುವ ಅರ್ಥ–ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಇನ್ನೂ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿವೆ. ಹೀಗಿದ್ದೂ ಕಾವ್ಯ–ಶಾಸನ–ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಗುವ ಈ ದೇವತೆಯ ವಿಷಯವನ್ನು ಈ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು.

ಬಳರಿಯ ಉಲ್ಲೇಖ ಪಂಚತಂತ್ರ, ಮದನತಿಲಕ, ಧರ್ಮಾಮೃತ, ಸಮಯ ಪರೀಕ್ಷೆ, ಲೀಲಾವತಿ, ಚತುರಾಸ್ಯ ನಿಘಂಟುಗಳಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. 'ಬಳರಿಯೆಂದಂ ಮಾಕಾಳಿ' ಎಂಬ ಉಲ್ಲೇಖ ಚತುರಾಸ್ಯ ನಿಘಂಟುವಿನಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಬಳರಿ ಎಂಬುದು ಕಾಳಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಸರು. ಬನದ ಬಳರಿ, ಬನದ ಬಳಾರಿ ಎಂದು ಕರೆಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಇದು ಬನದಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಅಡವಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಲ್ಪಡುವ ಸ್ತ್ರೀದೇವತೆಯಾಗಿರಬಹುದು. ಬಹುಶಃ ದೇವತೆಯ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಬಲಿಕೊಡುವ, ಮಾಂಸ ತಿನ್ನುವ, ಸೆರೆ ಕುಡಿಯುವ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಗ್ರಾಮಕ್ಕಿಂತ ಅಡವಿಯೇ ಪ್ರಶಸ್ತ ಸ್ಥಳವೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ಭಕ್ತರು ಇದನ್ನು ಬನದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತಿರಬೇಕು. ಈಗಲೂ ಚಿಕ್ಕರೂರಿನ ಬಳರಿ ವಿಗ್ರಹ ಗ್ರಾಮದಿಂದ ದೂರದಲ್ಲಿದೆ. ಹೀಗೆ ಬನದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಸಸ್ಯಾಧಿದೇವತೆಯಾದ ಬನದಬ್ಬೆ (ಬನದ+ ಅಬ್ಬೆ)ಯಿಂದ ಈ ಬನದ ಬಳಾರಿ ಬೇರೆ ದೇವತೆಯೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಕೊಲ್ಲಗಿರದ ಅಕ್ಕ (ಕೋಲಾರ ಮೂಕಾಂಬಿಕೆ ? ಕೊಲ್ಲಾಪುರ ಲಕ್ಷ್ಮಿ?), ಕಂಚಿಯ ಕಾಮಕೋಟಿ, ಎಕ್ಕಲದೇವಿ, ಆಗಸದಬ್ಬೆ, ಮಸಣಿ, ಮಾರಬ್ಬೆ, ನೊಣಗಬ್ಬೆ, ಚಂಡಿಕೆ, ಮಾಳಚಿ-ಈ ಕ್ರೂರ ದೇವತೆಗಳ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಿದ್ದವಳು 'ಬಳಾರಿ' ಎಂದು ಧರ್ಮಾಮೃತ, ಸಮಯಪರೀಕ್ಷೆ, ಚತುರಾಸ್ಯ ನಿಘಂಟು, ಲೀಲಾವತಿಗಳಿಂದ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ.

ಎಕ್ಕಲದೇವಿ, ಲಕ್ಕ, ಬನದ ಬಳರಿ, ಮೈಲಾರ–ಇವರ ಜಾತ್ರೆಗೆ ಹೋಗುವವ ಜೈನನಲ್ಲ ಕಾಳ (ಕೌಳ) ಎಂದು ಸಮಯಪರೀಕ್ಷೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಈ ಟೀಕಿಸುವ ರೀತಿಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಈ ಜೈನರೂ ದೇವಿಗೆ ನಡೆದು ಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಾಣಿವಧೆ, ಮದ್ಯಮಾಂಸ ಸೇವನೆಗಳ ಹಂಬಲವುಳ್ಳವರು ಬಳರಿ ದೇಗುಲಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾರೆ. (ಸ.ಪ. 9–86). ಉತ್ತಮ ಮಾಹೇಶ್ವರರೂ ವೈದಿಕರೂ ವೈಷ್ಣವರೂ ತಮ್ಮ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಗಣಿಸದೆ ಮರಣಭಯಕ್ಕಂಜಿ ಬಳರಿಯನ್ನು ಪೂಜಿಸುತ್ತಾರೆ; ಕುಣಿಯುತ್ತಾರೆ (9–92). ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಮರೆತು, ಅರಿಪಿಣವನ್ನು ಲೇಪಿಸಿಕೊಂಡು, ಬಾಸಿಗವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು, ಕೋಲನ್ನು ಹಿಡಿದು ಕುಣಿಯುತ್ತಾರೆ, ಪೂಜಿಸುತ್ತ ಬಯ್ಯುತ್ತಾರೆ (?) (9-94). ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹಲಗೆ ಬಾರಿಸುತ್ತಿರುವ ಹೊಲೆಯರನ್ನು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಮುಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಎಲ್ಲರೂ ನರಕಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ (9-94). ಬರಗಾಲದಲ್ಲಿ ಎಚ್ಚಿಯಪ, ಆಗಸದಬ್ಬೆ, ಬಳಾರಿ, ಭೈರವ, ಮೈಲಾರ, ಮಸಣಿ, ಮಾರಬ್ಬೆ ಇತ್ಯಾದಿ ದೇವತೆಗಳು (ನೈವೇದ್ಯಕ್ಕೆ ದಿಕ್ಕಿಲ್ಲದೆ) ಸತ್ತುಹೋದರು. ಆಗ ಭಕ್ತರು ಇವರನ್ನೇಕೆ ಪೂಜಿಸಲಿಲ್ಲ ? (9–105). ಬನದ ಬಳಾರಿ, ಕೊಲ್ಲಗಿರದಕ್ಕ, ಕಂಚಿಯ ಕಾಮಕೋಟಿ ಇವರು ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ನೀಡಿದ ಆದೇಶದಂತೆ ರಂಗವನ್ನು ಬರೆದು ಕೆಲವು ದುರದುಂಬಿ ಮುಂಡೆಯರು ಮನೆಯ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ವ್ಯಯಿಸಿ ಗಂಡಂದಿರಿಗೆ ಆರ್ಥಿಕ ತೊಂದರೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತಾರೆ. (ಈಗಲೂ ಪುರಂಪರಿಗೀತ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಹೆಚ್ಚು ಹರಕೆ ಹೊರುವುದನ್ನು ನೆನೆಯಬೇಕು) (9-113). ದೇವತೆಗಳು ಕೊಂದು ಹಾಕಿದ ರಾಕ್ಷಸರನ್ನು ತಿನ್ನುವ ಬಳಾರಿ ಈಗ ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ಯಾಚಿಸಿ ಕುರಿಯನ್ನು ತಿನ್ನುತ್ತಾಳೆ. (9–114). ಬಹಳ ಬೆಲೆಯುಳ್ಳುವೆಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ ಮನುಷ್ಯ, ಕುದುರೆ, ಆನೆಗಳನ್ನು ಬಲಿಕೊಡದೆ ಕಡಿಮೆ ಬೆಲೆಯ ಕುರಿಯನ್ನು ಬಳರಿಯ ಮುಂದೆ ಜನರು ಕಡಿಯುತ್ತಾರೆ (9-115). ಬಳರಿಗೆ ಕುರಿಯನ್ನು ತೆಗದುಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ಕೊಂದು, ತಿಂದು, ಸೆರೆಕುಡಿದು ಮಾಂಸದ 'ಇಂಡೆ'ಯನ್ನು ಆಡುತ್ತಾರೆ (13-46). ಶರೀರಕ್ಕೆ ಪೀಡೆ ಬಂದರೆ ಬಳರಿಗೆ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು, ಕುರಿಯನ್ನು ಬಲಿ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ (5–19 ಮತ್ತು 20) ಎಂಬ ವಿವರಗಳು ಸಮಯ ಪರೀಕ್ಷೆ

ಯಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತವೆ. 'ಬಳರಿಯು ಮನೆಯಂ ಪರಕೆಯು ಕುರಿಯಂ ಪುಗಿಸುವಂತೆ' ಎಂಬು ಪಂಚತಂತ್ರ (ಪು-129) ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಜೈನ ಧರ್ಮದ ಪ್ರಾಣವಾದ ಅಹಿಂಸೆಯನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವಾಗಲೆಲ್ಲ ಮಿಕ್ಕ ದೇವತೆಗಳಿಗಿಂತ ಬಳರಿಯನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವುದರಿಂದ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ದೇವತೆಗಳಿಗಿಂತ ಈ ದೇವತೆಗೆ ಅಧಿಕ ಪ್ರಾಣಿಬಲಿ ಜರಗುತ್ತಿದ್ದಿತೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಲೋಕದ ಎಲ್ಲ ದೇವತೆಗಳು ಮೂಲತಃ ಜೈನಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಬ್ರಹ್ಮಶಿವನ ಸ್ವಭಾವ. ಈ ಮೇರೆಗೆ 'ಭೂಮಿಯ ಮೇಲಿನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ದೇವತೆಗಳನ್ನು 'ಬಳರಿ' ಎಂದು ಜನ ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರೂ ಇವು ಮೂಲತಃ ಜೈನ ಶಾಸನದೇವತೆಗಳೆಂದು ಜೈನರಾದವರು ತಿಳಿಯಿರಿ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರಿದು ದೇವಿಯೊಬ್ಬಳು ಜೈನಮತಕ್ಕೆ ಒಲಿದು ತನ್ನ ಬಳರಿ ತನವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಅಣ್ಣಿಗೆರೆಯಲ್ಲಿ ಜೈನದೇವತೆಯಾದಳೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. (2-70). ಇದಲ್ಲದೆ ಧರ್ಮಾಮೃತದಲ್ಲಿ (2-133, 4-254) ಎರಡು ಸಲ ಬಳರಿಯ ಹೆಸರು ಮಾರಿಯೊಂದಿಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದರೂ ಅದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಯೋಜನವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. "ಬಳರಿಯ ನೋಂಪಿಗೆ, ಬೀದಿಗೆ, ಮತ್ಸರಿಸುವರ ಮನೆಗೆ, ಮದ್ಯಪಾನಿಗಳ ಸಮೀಪಕ್ಕೆ ಸ್ತ್ರೀಯರನ್ನು ಕಳಿಸಬಾರದೆಂದೂ ಹಾಗೆ ಕಳಿಸಿದ್ದೇ ಆದರೆ ಬಳರಿಯ ಹತ್ತಿರ ಕುರಿ ಮೊರೆಯಿಡಲು ಹೋದಂತಾಗುತ್ತದೆ" ಎಂದೂ ಮದನತಿಲಕ (8-28) ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಈ ಬಳರಿ ಯಾವ ಪಂಥದ ದೇವತೆಯೆಂಬುದು ಮುಂದಿನ ಪ್ರಶ್ನೆ. 'ಬಳರಿಯೆಂದು ಮಾಕಾಳಿ' ಎಂದು ಚತುರಾಸ್ಯ ನಿಘಂಟು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಕೌಳರು ಕಾಳಿಯ ಭಕ್ತರೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಕಾಳಿಯೇ ಆದ ಬಳರಿಯ ಅನುಯಾಯಿಗಳು ಈ ಕೌಳರಾಗಿರಬಹುದೇ ? ಸಮಯಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ—

> ಎಕ್ಕಲದೇವಿಗಮಾ ಮಾ ।
> ಲಕ್ಕನಿಗಂ ಬನದ ಬಳರಿಗಂ ಮೈಲಾರಂ ।
> ಗಕ್ಕದೆ ಪಾಶ್ರಿಯ ಮಾಳ್ಪಂ ।
> ಮೊಕ್ಕಳಗಂ ಜೈನನಲ್ಲನೆಂತುಂ ಕಾಳಂ ॥

ಎಂಬ ಪದ್ಯ ಬಳರಿಯನ್ನೂ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತದೆ. 'ಇಲ್ಲಿ ಕಾಳಂ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಕೌಳಂ ಎಂಬ ಪಾಠಾಂತರವೂ ಇದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಕೌಳರಿಗೆ ಕಾಳಿಯ ಭಕ್ತರೆಂಬ ಪರ್ಯಾಯ ನಾಮವಿರುವ ಸಂಭವವಿದೆ. ಕೌಳರು ಎಕ್ಕಲದೇವಿ, ಎಕ್ಕ, ಮೈಲಾರನ ಭಕ್ತರು ಹೌದೋ ಅಲ್ಲವೋ ಕಾಳಿ ಪರ್ಯಾಯನಾಮದ ಬಳರಿಯ ಭಕ್ತರೆಂದು ಈ ಪದ್ಯದಿಂದ ಊಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಪಂಪಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬರುವ (5-46ಗ) "ಕೌಳಿಕಾಳಿಕಾಜನಂತೆ ಬಟಿಯಜಿ ವಿಡಿದು" ಎಂಬ ಮಾತು ಕೌಳರನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿರಬಹುದಾದರೂ ಅರ್ಥ ಅಸ್ಪಷ್ಟ. ಇದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಕೌಳರ ಬಗ್ಗೆ ಸಮಯಪರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ (ಪು. 81, 171, 231, 310, 311, 314, 316, 318) ಅನೇಕ ವಿವರಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ

> ಮುರಹರ ಸರಸಿಜಭವ ರು ।
> ದ್ರರುವಿಾಶ್ವರನುಂ ಸದಾಶಿವಂ ಬೆರಸಿಂತ ।
> ಯ್ವರುಮೊಂದಿಪ್ಪರ್ಚಂಡಿಯ ।
> ಚರಣಂಗಳ ಮೊದಲೊಳೆಂದು ಕೌಳರ್ಪೇಳ್ವರ್ ॥ (೮-೧೧೭)

ಎಂಬ ಪದ್ಯದ ಪ್ರಕಾರ ವಿಷ್ಣು, ಬ್ರಹ್ಮ, ರುದ್ರ, ಈಶ್ವರ, ಸದಾಶಿವ ಈ ದೇವತೆಗಳನ್ನು ತುಳಿದ ದೇವತೆಯೇ ಚಂಡಿ (ಕಾಳಿ). ಚಿಕ್ಕೆರೂರ ಮತ್ತು ಕೌಜಗೇರಿಗಳ ಬಳರಿ ವಿಗ್ರಹಗಳು ಕಾಲಕೆಳಗೆ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ತುಳಿಯುವ ಭಂಗಿಯಲ್ಲಿವೆ. ಕಾರಣ ಬಳರಿಗೆ, ಕಾಳಿ, ಚಂಡಿ ಪರ್ಯಾಯ ನಾಮಗಳೆಂದೂ ಕೌಳರು ಈಕೆಯ ಅನುಯಾಯಿಗಳೆಂದೂ ಚಿಕ್ಕೆರೂರ ಮತ್ತು ಕೌಜಗೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೌಳರು ಇದ್ದರೆಂದೂ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕೌಳರ ವಿಷಯವಾಗಿ ಸೋಮದೇವನ ಯಶಸ್ತಿಲಕ ಚಂಪೂ ಮತ್ತು ಶಂಕರದಾಸಿಮಯ್ಯನ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಸಂಗತಿಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ.

ಇನ್ನು ಶಾಸನ ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಈ ದೇವತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು.

(1) ಧಾರವಾಡದ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಚಿಕ್ಕೆರೂರ ಶಾಸನದಲ್ಲಿ ಬಳರಿ ದೇವತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿಸಿದ ಉಲ್ಲೇಖ ಬರುತ್ತದೆ. 18 ಫೆಬ್ರುವರಿ 995ರ ಶಾಸನ ವಿದು. ಕೊಂಡವಣಿಗರ ಜೋಗಯ್ಯ ಮತ್ತು ನಿಜಾಬ್ಬೆಯ ಮಗ ಪಳ್ಳಿಗ. ಈತನ ಹೆಂಡತಿ ಅರಸಕ್ಕ. ಈಕೆ "ಏಕಸಟ್ಟುಗಮುಂಡು ಬಳರಿಯಂ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗೆಯಿಸಿದಳ್". ಅಂದರೆ ಪ್ರತಿದಿನ ಒಂದು ಸಟ್ಟುಗ ಆಹಾರ ಸೇವಿಸುವ ವ್ರತ-ಹಿಡಿದು ಬಳರಿ ವಿಗ್ರಹವನ್ನು ಈಕೆ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿಸಿದಳು. ಈ ವಿಷಯವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಹದಿನೇಳು ಸಾಲಿನ ಶಿಲಾಶಾಸನವೊಂದು ಈ ವಿಗ್ರಹದ ಮುಂದೆ ಬಲಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಿಂತಿದೆ.

ಚಿಕ್ಕೆರೂರು ಗ್ರಾಮದ ಹೊರವಲಯದ ಶಿಲಾಮಂಟಪದಲ್ಲಿ ಈ ವಿಗ್ರಹವಿದೆ. ಇತ್ತೀಚೆ ಹಿಂದೆ ಮತ್ತು ಎಡಕ್ಕೆ ಗೋಡೆಯೇರಿಸಿ ಈ ಜೀರ್ಣ ಮಂಟಪವನ್ನು ಮಂದಿರವನ್ನಾಗಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಸುಮಾರು ಏಳು ಅಡಿ ಎತ್ತರದ ಮೂರುವರೆ ಅಡಿ ಅಗಲದ ನಿಂತ ಭಂಗಿಯ ಈ ಸ್ತ್ರೀವಿಗ್ರಹದ ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಕಿರೀಟವಿದೆ. ನಾಲ್ಕು ಕೈಗಳಿದ್ದು ಬಲದ ಎರಡು ಕೈಗಳಲ್ಲಿ ತ್ರಿಶೂಲ, ಖಡ್ಗ; ಎಡದ ಎರಡು ಕೈಗಳಲ್ಲಿ ಡಮರು, ಪಾತ್ರೆಗಳಿವೆ. ಮೂರ್ತಿಯ ಕೆಳಗಿನ ಎಡ

ಮಗ್ಗುಲಲ್ಲಿ ಕುಳಿತ ಭಂಗಿಯ ಪುರುಷವಿಗ್ರಹವಿದೆ. ಬಲಮಗ್ಗುಲಲ್ಲಿ ಗೂಗೆಯಿರುವುದು ವಿಶೇಷ. ಬಹುಶಃ ಗೂಗೆ ಬಳರಿಯ ಚಿಹ್ನೆಯಾಗಿರಬಹುದು. ಇನ್ನೂ ಕೆಳಗಿನ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಪಾದಪೀಠದಲ್ಲಿ ಬಳರಿ ತುಳಿಯುವ ಸಂಕೇತವೆಂಬಂತೆ ಮಲಗಿದ ಮನುಷ್ಯನ ಚಿತ್ರ ಬಿಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಕಾಲುಕಡೆಗೆ ತೋಳ, ತಲೆಯ ಕಡೆಗೆ ನಾಯಿ, ಆತನನ್ನು ತಿನ್ನುವ ಭಂಗಿಯಲ್ಲಿ ನಿಂತಿವೆ. ಈಗ ಈ ದೇವತೆಗೆ ಬನದವ್ವ, ಬನಶಂಕರಿಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.

(2) ರೋಣ ತಾಲೂಕಿನ ಕೌಜಗೇರಿ ಶಾಸನದಲ್ಲಿ (ಕ್ರಿ.ಶ. 934) ಬಳ್ಳಜ್ಜಗೌಡನೆಂಬವನು ಬಟರಿ/ವಿನಾಯಕಾದಿ ದೇವರಿಗೆ ದತ್ತಿಕೊಟ್ಟ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಬಟರಿ>ಬಳರಿ ಎಂದಾಗುವುದನ್ನು ನೆನೆದರೆ ಈ ಬಳರಿಯ ಹೆಸರನ್ನೇ ಬಳ್ಳಜ್ಜನಿಗೆ ಇಡಲಾಗಿರಬಹುದೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಇದು ಕ್ರಿ.ಶ. 934ಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಹಿಂದಿನ ವಿಗ್ರಹವಾಗಿರಬಹುದು.

ಈಗ ಕೌಜಗೇರಿಯಲ್ಲಿ ಬಟರಿಯ ದೇವಾಲಯವಾಗಲೀ, ವಿಗ್ರಹವಾಗಲೀ ಇಲ್ಲ. ಈ ಹೆಸರಿನ ದೇವತೆ ನಮ್ಮ ಊರಿನಲ್ಲಿದ್ದಳೆಂಬ ವಿಷಯವೂ ಅಲ್ಲಿಯ ಜನಕ್ಕೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನನ್ನ ಸೂಚನೆಯಂತೆ ಡಾ॥ ಬಿ. ವ್ಹಿ. ಶಿರೂರ ಅವರು ಆ ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಕಷ್ಟಪಟ್ಟು ಹುಡುಕಲಾಗಿ ಮೇಲ್ಭಾಗ ಇಡಿಯಾಗಿ ಒಡೆದುಹೋದ ವಿಗ್ರಹವೊಂದು ಲಭ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇದರ ಪಾದಪೀಠದ ಒಂದು ಬದಿಗೆ ಗೂಗೆಯನ್ನು ಕೆತ್ತಲಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿಯೇ ಕಾಲಕೆಳಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ತುಳಿಯುವ ಚಿತ್ರವಿದೆ. ಬಹುಶಃ ಮುಮ್ಮಗ್ಗುಲು ಸ್ಥಳ ಸಾಲದುದಕ್ಕಾಗಿ ವಿಗ್ರಹದ ಹಿಮ್ಮಗ್ಗುಲಲ್ಲಿ ನಿಂತ ತೋಳದ ಚಿತ್ರ ಬಿಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ವಿವರಗಳು ಚಿಕ್ಕಕೆರೂರ ಮೂರ್ತಿಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೇ ಹೋಲುವುದರಿಂದ ಮೇಲ್ಭಾಗ ಒಡೆದುಹೋಗಿದ್ದರೂ ಈ ವಿಗ್ರಹ ಬಳರಿಯದೆಂದು ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಶಾಸನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಇದನ್ನು ಬಟರಿಯೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ ಅಷ್ಟೇ.[1]

ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ ಬಳರಿಯನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವ ಈ ಎರಡೂ ಶಾಸನಗಳು ಹತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಬಳರಿ ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ ಪ್ರಾಚೀನ ಜಾನಪದ ಸ್ತ್ರೀದೇವತೆಯಾಗಿದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಸಿಗಬಹುದಾದ ಗೂಗೆ ಲಾಂಛನದ ಸ್ತ್ರೀ ವಿಗ್ರಹಗಳು 'ಬಳರಿ' ದೇವತೆಯಾಗಿವೆಯೆಂಬ ಅಂಶ ಈ ಲೇಖನದ ಮೂಲಕ ಮೊದಲಬಾರಿ ಬೆಳಕಿಗೆ

1. ಬಾದಾಮಿ ತಾಲೂಕಿನ ಜಾಲಿಹಾಳದ ಕೊಳ್ಳದಲ್ಲಿರುವ ಒಂದು ದೇವಿಯ ಬಲಬದಿಯಲ್ಲಿ ಭುಜದ ಹತ್ತಿರ ಗೂಗೆ ಇರುವುದಾಗಿ ಡಾ॥ ಅ. ಸುಂದರ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. (ಡಾ॥ ಶಂ. ಬಾ. ಜೋಶಿ ಅಭಿನಂದನ ಗ್ರಂಥ - ಅಧ್ಯಯನ. ಪು. 387)

ಬರುತ್ತಲಿದೆ. ಈ ಸೂಚನೆಯ ಆಧಾರದಿಂದ ಇಂತಹ ವಿಗ್ರಹಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಿ ಈ ಜಾನಪದ ದೇವತೆಯ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಮತ್ತು ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಚಿಕ್ಕಕೆರೂರ ಗ್ರಾಮದ ಬಳರಿ ದೇವತೆಯನ್ನು ಈಗ ಬನದವ್ವ, ಬನಶಂಕರಿ ಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಆದುದರಿಂದ ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ ಅನೇಕ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಈಗ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುವ ಬನಶಂಕರಿ ವಿಗ್ರಹಗಳನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ಇವೆರಡೂ ದೇವತೆಗಳು ಒಂದೇ ? ಅಥವಾ ಭಿನ್ನವೇ ? ಎಂಬುದನ್ನು ಗೊತ್ತುಹಚ್ಚಬೇಕು. ಭಿನ್ನವಾಗಿರು ವುದೇ ಸಂಭವನೀಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಬಹುಶಃ ತಪ್ಪು ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಿಂದ ಜನ ಬನ ಶಂಕರಿಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿರಬಹುದು.

ಗದುಗಿನಲ್ಲಿ ಉಡಚವ್ವ ದೇವತೆಯ ಗುಡಿಯಿದೆ. ಸುಮಾರು 16 ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಈ ಶಾಸನ (SII XV 694) ದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಉಡಿಚೆಯಿ ಎಂದು ಕರೆಯ ಲಾಗಿದೆ. ಈ ವಿಗ್ರಹದ ಪಾದಪೀಠದಲ್ಲಿ ಗೂಗೆಯನ್ನು ಕೆತ್ತಲಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಇದು ಬಳರಿ ವಿಗ್ರಹವೇ ? ಎಂಬ ಸಂದೇಹ ಮೂಡುತ್ತದೆ.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬಳರಿ, ಬನಶಂಕರಿ, ಉಡಚವ್ವ – ಈ ದೇವತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಮಗ್ರ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಯುವುದು ಅವಶ್ಯವಿದೆ.

ಇನ್ನಷ್ಟು ವಿಷಯಗಳು : ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಿದಂತೆ ಬಳರಿ, ಭಟರಿ ಎಂಬ ಪದ ಗಳು ಗೂಗೆ ಲಾಂಛನದ ವಿಶಿಷ್ಟ ದೇವತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಬೇರೆ ದೇವತೆಗಳ ಹೆಸರಿನ ಮುಂದೆ ಗೌರವಸೂಚಿಯಾಗಿಯೂ ಇವು ಕಂಡುಬರು ತ್ತದೆ. ಉದಾ :

(1) "ಶ್ರೀ ಕ[ಲ್ಕೆ]ಜಿತಿ ಭಟಾರಿ"

K.I. I, No. 14· ಸಿಗ್ಗಾವಿ (ಕ್ರಿ.ಶ. 866)

(2) "ಮಾರಕಬ್ಬೆ ಭಟಾರಿ" E.I. XX-6· (ಕ್ರಿ.ಶ. 1012)

(3) "ಹೊಳಲ ಭಟಾರಿ"

ARSIE 1928, No. 317, ಕರಿಯಂಗಲ್ಲು, ಮಂಗಳೂರು ತಾಲೂಕು (11 ನೆಯ ಶತಮಾನ)

ಇವಲ್ಲದೆ ನೇರವಾಗಿ ಬಳ್ಳಾರಿಯನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುವ ಇನ್ನಷ್ಟು ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಹೀಗಿವೆ :

(1) "ಭಳಾರಿಗೆ ಮತ್ತ ೬"

SII IX-i-74, ಕಂಚಗಾರ ಬೆಳಗಲಿ–ಬಳ್ಳಾರಿ ಜಿಲ್ಲೆ (ಕ್ರಿ.ಶ. 981)

(2) "ಭಟಾರಿಯ ಮಣ್ಣ ಮಾಗಣ್ದಗಿ"

EC IV-10, (ಹೊಸದು) ಕುಂತೂರ–ಮೈಸೂರು ಜಿಲ್ಲೆ
(10 ನೆಯ ಶತಮಾನ)

(3) "ಬಪ(ಳ)ರಿಗೆ ಪರಿಸಯ್ದು ಮತ್ತ ಕೆಯ್"

SII XVIII–32, ಸಿಟ್ಟಪಳ್ಳಿ–ರಾಣೆಬೆನ್ನೂರು ತಾಲ್ಲೂಕು,
(10 ನೆಯ ಶತಮಾನ)

ಇವು ನೇರವಾಗಿ 'ಬಳರಿ' ಪದವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದರೂ ಈ ವಿಗ್ರಹಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಿ ನಿಜಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರಿಯಬೇಕು.*

---

* ಈ ಆರು ಶಾಸನಗಳತ್ತ ನನ್ನ ಗಮನ ಸೆಳೆದ ಶ್ರೀಮತಿ ವಾರಿಜಾ ಫೋಲಾರ್ ಅವರಿಗೆ ಕೃತಜ್ಞ.

ಕೌಜಗೇರಿಯಲ್ಲಿಯ ಬಳರಿ ವಿಗ್ರಹದ ಮೂರು ಮಗ್ಗಲುಗಳು



ಎದುರು ಭಾಗ
(ಪಾದಪೀಠದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಶವವನ್ನು ಗಮನಿಸಿರಿ)



ಮಗ್ಗಲು ಭಾಗ
(ಪಾದಪೀಠದಲ್ಲಿ ಗೂಗೆ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಗಮನಿಸಿರಿ)



ಹಿಂಭಾಗ
(ಪಾದಪೀಠದಲ್ಲಿ ತೋಳದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಗಮನಿಸಿರಿ)

(ಕೃಪೆ: ಶ್ರೀ ಎಸ್. ಎಂ. ತಳವಾರ)



ಬಳರಿ ವಿಗ್ರಹ (ಚಿಕ್ಕೇರೂರ-ಧಾರವಾಡ ಜಿಲ್ಲೆ)

(ಕೃಪೆ : ಪ್ರೊ. ಭೋಜರಾಜ ಪಾಟೀಲ, ಹಂಸಭಾವಿ)



ಬಳರಿ (ಹುಲಿಗೆವ್ವನ ಕೊಳ್ಳ ಜಾಲಿಹಾಳ) ತಾ. ಬದಾಮಿ

(ಕೃಪೆ : ವ್ಹಿ. ಎಸ್. ಪಾಟೀಲ, ಬದಾಮಿ

"ಲಿಂಗ"—ಒಂದು ವಿವೇಚನೆ

ಎಂ. ಜಿ. ವಾರಿ

‘ಲಿಂಗ’ ಎನ್ನುವ ಶಬ್ದವನ್ನು ಒಟ್ಟು ನಾಮಪದಗಳು ಎನ್ನುವ ವಿಶಾಲಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವುದುಂಟು. ‘ಲಿಂಗ’ ದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಭೇದವಾದ ಕೃಲ್ಲಿಂಗದ ಬಗ್ಗೆ ಮೂರು ಸೂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ (82, 83 ಮತ್ತು 84ರಲ್ಲಿ) ಕೇಶಿರಾಜ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಕೆಲವು ತೊಡಕುಗಳು ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ.

1. 83ನೆಯ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಕೃಲ್ಲಿಂಗ ಸಾಧನೆ ವಿಧಾನವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಭೂತಕಾಲ ಕ್ರಿಯಾಪದ ‘ನುಡಿದಂ’ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಳೆದು ಕೂಡಿದ ಬಳಿಕ ಪ್ರಥಮಾವಿಭಕ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವ[1] ಕೃಲ್ಲಿಂಗವೂ ‘ನುಡಿದಂ’ ಎಂದೇ ಆಗುತ್ತದೆ.

    ನುಡಿ + ದ + ಅಮ್ → (ಆಖ್ಯಾತಪ್ರತ್ಯಯ) ನುಡಿದಂ (ಪೂರ್ಣ ಕ್ರಿಯಾಪದ)
    ನುಡಿ + ದ + ಅಮ್ → (ಪ್ರಥಮಾವಿಭಕ್ತಿ) ನುಡಿದಂ (ಕೃಲ್ಲಿಂಗ)

‘ನುಡಿದ’ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ‘ಅಮ್’ ಮತ್ತು ‘ಮ್’ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳೆರಡೂ ಹತ್ತಿದಾಗಲೂ ‘ನುಡಿದಂ’ ಎಂಬ ಒಂದೇ ರೂಪ ಹೊಂದಲು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ ?

2. ‘ವಿಭಕ್ತಿಯುಸಿಲ್ಲದುದು’-ಎಂಬ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ಪ್ರಕಾರ ‘ಕೂಡಿದಂ’ ಎಂಬಲ್ಲಿಯ ‘ಮ್’ಕಾರ ಪ್ರಥಮಾ ವಿಭಕ್ತಿಯಾದುದರಿಂದ ಕೂಡಿದ, ನೋಡಿದ, ರೂಪಗಳೇ ಕೃಲ್ಲಿಂಗವೆಂದು ಭಾವಿಸಿರುವಂತಿದೆ.[2] ಕೇಶಿರಾಜನ ಪ್ರಕಾರ ‘ಅಮ್’ ಪ್ರತ್ಯಯ ರೂಪ ದ್ವಿತೀಯ ವಿಭಕ್ತಿಪ್ರತ್ಯಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಥಮಾ ಪುರುಷ ಏಕವಚನದ ಆಖ್ಯಾತ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ಒಂದೇ ಆಗಿದೆ.

    ನುಡಿ + ದ + ಅಮ್ (ಆಖ್ಯಾತ ಪ್ರತ್ಯಯ) → ನುಡಿದಂ (ಕ್ರಿಯಾಪದ)

    ನುಡಿ + ದ + ಅಮ್ (ದ್ವಿತೀಯ ವಿಭಕ್ತಿಪ್ರ) → ನುಡಿದನಂ (ಕೃಲ್ಲಿಂಗ)

    ಇಲ್ಲಿ ಒಂದುಕಡೆ ಮಾತ್ರ ‘ನ’ ಕಾರಾಗಮದ ಬಗ್ಗೆ ಕೇಶಿರಾಜನಲ್ಲಿ[3] ವಿವರಣೆ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ.

ಪ್ರಥಮಾ ವಿಭಕ್ತಿ ಪ್ರತ್ಯಯ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಇರಲಾರದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮತ್ತೆ ಕೃಲ್ಲಿಂಗದ ಪುನರಾವಲೋಕನ ಮಾಡಿದಾಗ ಕೇಶಿರಾಜನ ಕೃಲ್ಲಿಂಗ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿಯ ತೊಡಕುಗಳನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಬಹುದು.

3. ಕೃಲ್ಲಿಂಗವನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಬಹುದು.

ಕ್ರಿಯಾಪ್ರಕೃತಿ + ಕಾಲವಾಚಕ ಪ್ರತ್ಯಯ + ಲಿಂಗಸೂಚಕ ಪ್ರತ್ಯಯ → ಕೃಲ್ಲಿಂಗ

ಉದಾ: (i) ತೊಡರ್ದ್ವಿನೊಳ್ ತೊಡರ್ದುವನ್ ಅವನ್
(ಮಲ್ಲಿ. ಪು. ಸಂ. ಸಂ : ಎಂ.ಎಂ.ಕ. ಪದ್ಯ-276)
ತೊಡರ್ದು + ವ + ಅನ್ → ತೊಡರ್ದುವನ್

(ii) ...ಕತೆ ಬುಧ ಸಂತತಿಗಕ್ಷಯಸುಖಮನ್ + ಈವುದು + ಒಂದಚ್ಚರಿಯಿಂ
ಈ + ವ + ಉದು → ಈವುದು
(ಯಶೋ.ಚ.-ಕಸಾಪ ಪ್ರ., ಒಂದನೆಯ ಅವತಾರ ಪದ್ಯ-25)

(iii) ...ಕಾವರೆ ಕಣೆಗೊಳ್ವೊಡೆ
(ಯಶೋ.ಚ.-ಕಸಾಪ ಪ್ರ, ಒಂ.ಅ, ಪದ್ಯ-19)
ಕಾಯ್ + ವ + ಅರ್ (ಎ) → ಕಾವರ್ ('ಎ' ಅವಧಾರಣೆ)

ಇಲ್ಲಿ 'ಅನ್', 'ಉದು' ಮತ್ತು 'ಅರ್' ಇವು ಲಿಂಗ ಸೂಚಕ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳಾಗಿ ಬಳಕೆಗೊಂಡಿವೆ.

4. ಲಿಂಗ ಸೂಚಕ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ*[4] ಆಖ್ಯಾತ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಪ್ರಥಮ ಪುರುಷ ಆಖ್ಯಾತ ಪ್ರತ್ಯಯವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಕಾಲತ್ರಯದಲ್ಲಿರುವ*[5] ಕ್ರಿಯಾಪದ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಕೃಲ್ಲಿಂಗವಾಗಿಯೂ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದಂತಾಯಿತು. ಇಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕೂಡಿ ಕಳೆಯುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ದ್ವಿತೀಯಾದಿ ವಿಭಕ್ತಿ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳಿಲ್ಲದ ಕೃಲ್ಲಿಂಗವು ಪೂರ್ಣ ಕ್ರಿಯಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆಯೊ ಅಥವಾ ಕೃಲ್ಲಿಂಗವಾಗಿಯೊ ಎಂಬುದನ್ನು ವಾಕ್ಯದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿಯೇ ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.*[7] ಈ ಬಗೆಯ ರಚನಾಪದ (ಕೃಲ್ಲಿಂಗ) ಬಹಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕ್ರಿಯಾಪದವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾದರೆ, ಕ್ವಚಿತ್ತಾಗಿ ಕೃಲ್ಲಿಂಗವಾಗಿಯೂ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಮಾಡಿದನ್ (ಮಾಡಿದಂ) < ಮಾಡಿದನು (ಕ್ರಿಯಾಪದ)
ಮಾಡಿದವನು (ಕೃಲ್ಲಿಂಗ)

5. ದ್ವಿತೀಯಾದಿ ವಿ.ಪ್ರ. ಹತ್ತಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಥಟ್ಟನೇ ಕೃಲ್ಲಿಂಗದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಆಗ ಕೃಲ್ಲಿಂಗದ ಸ್ವರೂಪ
ಧಾತು + ಕಾ.ವಾ ಪ್ರ + ಲಿಂ ಸೂ.ಪ್ರ + ದ್ವಿ ವಿ.ಪ್ರ → ಕೃಲ್ಲಿಂಗ

ಉದಾ : (i) ಜಿನಂ ಸತ್ಯವಾದಿ ಕಥಾನಾಯಕನಾಗೆ ತಚ್ಚರಿತಮಂ ಪೇಳ್ದಂಗೆ
(ಮಲ್ಲಿ. ಪು ಸಂ. ಪದ್ಯ-9)

ಪೇಳ್ + ದ + ಅನ್ + ಗೆ → ಪೇಳ್ದಂಗೆ

(ii) ...ಕೇಳ್ವಂತೆ ಪೇಳ್ದುದಂ ವಿರಚಿಸುವೆನ್

ಪೇಳ್ + ದ + ಉದು + ಅಮ್ → ಪೇಳ್ದುದಂ

6. "ಪ್ರಾಯಃ ಕೃಲ್ಲಿಂಗ ಅನ್ಯ ಪುರುಷಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದರ ಮೂಲಕ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ"[8] ಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನೊ ಅಥವಾ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನೊ ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಾಗ ಇಂಥ ಕೃಲ್ಲಿಂಗಗಳು ಅನೈಚ್ಛಿಕವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ.

7. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪ್ರಥಮ ಪುರುಷದ ಸರ್ವನಾಮವೇ ಹತ್ತಿಕೊಂಡು ಕೃಲ್ಲಿಂಗವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ.[9] ಆಗ ಕೃಲ್ಲಿಂಗ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ಸಮಸ್ಯೆ ಉಂಟಾಗದು.

ಉದಾ : ಕ್ರಿಯಾಪ್ರಕೃತಿ + ಕಾ.ವಾ ಪ್ರ + ಸರ್ವನಾಮ → ಕೃಲ್ಲಿಂಗ

(i) ...ಅವಧರಿಸಲಿ ಗಜವದಂಗ ನೀನುಡಿದೊಡೆ ಸಾವವಳ್
(ಯ ಶೋ.ಚ. ಪ.ಅ. ಪ-52)
ಸಾಯ್ + ವ + ಅವಳ್ → ಸಾವವಳ್

(ii) ...ಹಸುಳೆ ನೊಂದಹನೆಂದು ಬೀಳ್ವವನನ್ + ಎತ್ತಿ ತೆಕ್ಕೈಸಿಕೊಂಡು
(ಹರಿಶ್ಚ. ಕಾವ್ಯ)

ಬೀಳ್ + ವ + ಅವನ್ + ಅನ್ → ಬೀಳ್ವವನನ್

8. ಕ್ರಿಯಾಪ್ರಕೃತಿಗೆ 'ಗಳ್' ಬಹುವಚನ ಪ್ರತ್ಯಯವನ್ನು ಹತ್ತಿಸಿ ಕೃಲ್ಲಿಂಗವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲಾಗಿದೆ.

(i) ಇವರ್ ಮೂರ್ವರ್ + ಪನುವರ್ + ಓದುಗಳನ್ । ಅಜಿಯರ್
(ವಡ್ಡಾ. ಪುಟ-2, ಸಾಲು-23)
ಓದು + ಗಳ್ + ಅನ್ → ಓದುಗಳನ್

(ii) ಪೇಳ್ದ + ಓದುಗಳ್ + ಎಲ್ಲಮಂ........ (ವಡ್ಡಾ. ಪುಟ-6 ಸಾಲು 10, 11) ಓದು + ಗಳ್ → ಓದುಗಳ್

ಒಟ್ಟಾರೆ ಲಿಂಗ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಂಕ್ಷೇಪಿಸಬಹುದು.

1. ಕ್ರಿಯಾಪ್ರಕೃತಿ + ಕಾ.ವಾ.ಪ್ರ.ಗಳು (ದ,ದಪ,ವ) + ಲಿಂ.ಸೂ.ಪ್ರ.ಗಳು (ಅನ್,ಅಳ್,ಉದು,ಅರ್)
   ——→ಕೃಲ್ಲಿಂಗ
2. 'ಲಿಂಗ'ದಲ್ಲಿ ನಾಮವು ಸಹಜವಾದುದಾದರೆ, ಉಳಿದವು ಸಾಧಿತವಾದವು ಆಗಿವೆ.

   ಲಿಂಗ < ಸಹಜ — ನಾಮಪದ
   ಸಾಧಿತ — ಕೃತ್, ತದ್ಧಿತ, ಸಮಾಸ
3. ನಾಮ ಲಿಂಗವು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನೆ 'ಲಿಂಗ'ವೂ ಹೌದು ಪ್ರಕೃತಿಯೂ ಹೌದು, ಉಳಿದವು ಕೇವಲ 'ಲಿಂಗ'ಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ.

   ಉದಾ : ಗಿಡ — ಲಿಂಗ (ಪ್ರಕೃತಿಯೂ ಹೌದು)
   ಗಿಡ ಮರ ಬಳ್ಳಿ, ಬೆಳ್ದಾವರೆ } — ಲಿಂಗ (ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲ)
4. ಪ್ರಕೃತಿ ಒಂದೇ ಆಗಲಿ, ಹಲವು ಪ್ರಕೃತಿಗಳು ಸೇರಿ ಆಗಲಿ, ಇಲ್ಲವೆ ಪ್ರಕೃತಿಯೊಂದಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯಯ ಸೇರಿ 'ಲಿಂಗ' ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಉದಾ :

ನಾಮ	ಅರಸ	ಪ್ರಕೃತಿ (Root)	— 'ಲಿಂಗ'
ಸಮಾಸ	ಬೆಳ್ದಾವರೆ	ಪ್ರಕೃತಿ + ಪ್ರಕೃತಿ	
	ಗಿಡ ಮರ ಬಳ್ಳಿ	ಪ್ರಕೃತಿ + ಪ್ರಕೃತಿ + ಪ್ರಕೃತಿ	
ತದ್ಧಿತ	ಕನ್ನಡಿಗ	ಪ್ರಕೃತಿ + ಪ್ರತ್ಯಯ	
ಕೃಲ್ಲಿಂಗ	ಸಾವವಳ್	ಪ್ರಕೃತಿ + ಪ್ರಕೃತಿ + ಪ್ರತ್ಯಯ	
	ಓದುಗಳ್	ಪ್ರಕೃತಿ + ಪ್ರತ್ಯಯ	

ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

1 ಶ್ರೀ ಕೆ. ಕುಶಾಲಪ್ಪಗೌಡ ಅವರು 'ಲಿಂಗಮೊಂಬತ್ತು ತೆರಂ' (ಶ್ರೀಕಂಠತೀರ್ಥ) ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಕೃಲ್ಲಿಂಗದ ವಿಷಯವನ್ನುಚ್ಚರಿಸುತ್ತಾ, 'ಅಂ' ಪ್ರತ್ಯಯ ಪ್ರ.ವಿ.ಪ್ರ.ಕ್ಕೂ ಪ್ರ.ಪು. ಸರ್ವನಾಮ ಪ್ರತ್ಯಯಕ್ಕೂ ಸಮಾನವಾದುದೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ 'ಮ್' ಮತ್ತು 'ಅಮ್' ಕ್ರಮವಾಗಿ (ಕೇಶಿರಾಜನ ಪ್ರಕಾರ) ಪ್ರ.ವಿ.ಪ್ರ. ಮತ್ತು ದ್ವಿ.ವಿ.ಪ್ರ. ಆಗುತ್ತದೆ.

2 ಕೂಡಿದ, ನೋಡಿದ ಎಂಬ ಕೃದಂತ ವಿಶೇಷಣಗಳನ್ನು ಕೃಲ್ಲಿಂಗವೆಂದು ಕೇಶಿರಾಜನು ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟಿದ್ದನೆಂದು ಹೇಳಲಾಗದು. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ರೂಪದ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಕೃದಂತಗಳೆಂದೇ ಗಣಿಸಿರುವನೆಂದು ಸೂತ್ರ 181 ರಿಂದ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನೋಡಿದಂ, ಕೂಡಿದಂ–ಎಂಬಲ್ಲಿಯ 'ಮ್'ಕಾರ ಪ್ರ.ವಿ.ಪ್ರ. ಎಂದು ದೃಢವಾಗಿ ಭಾವಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಕೇಶಿರಾಜನಿಗೆ ಈ ವಿಷಯದ ಬಗೆಗೆ ಗೊಂದಲ ಉಂಟಾಗಿರಬೇಕು.

3 'ಮಾಡಿದ' ಎಂಬ ಕೃದಂತ ವಿಶೇಷಣಕ್ಕೆ ದ್ವಿತೀಯಾದಿ ವಿ.ಪ್ರ. ಹತ್ತಿಸಿ ಕೃಲ್ಲಿಂಗ ಸಾಧಿಸಿದಾಗ (ಸೂತ್ರ 82ರಲ್ಲಿ) ಉದ್ದಕ್ಕೂ 'ನ್' ಕಾರ ಇರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಈ 'ನ'ಕಾರ ಯಾವುದು ಎಂದು ಕೇಶಿರಾಜ ಯೋಚಿಸಿದಂತಿಲ್ಲ.

4 ಆಶ್ಚರ್ಯವೆಂದರೆ 'ಅಳ್' ಪ್ರತ್ಯಯದ ಎರಡೂ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಕೇಶಿರಾಜ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. 'ಅಳ್' ಆಖ್ಯಾತ ಪ್ರತ್ಯಯವೆಂದು 237ನೆಯ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದರೆ, 219ನೆಯ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಕೃಲ್ಲಿಂಗಕ್ಕೆ ನಾಮಸೂಚಕ ಪ್ರ.ವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ "ಓಸರಿಸಿದಳ್, ರಾಗಿಸಿದಳ್, ಇತ್ಯಾದಿ ಕೃಲ್ಲಿಂಗ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ತದ್ಧಿತ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿ ಹೇಳುವುದರ ಔಚಿತ್ಯವೂ ವಿಚಾರಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಕೇಶಿರಾಜನು ನಾಗವರ್ಮನನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾನೆ."

(ಎಂ. ವಿ. ಸೀ. ಪ್ರಾ.ಕ.ವ್ಯಾ.ಗಳು–ಪುಟ–188)

"The personal terminations ಅಂ, ಒಂ, ಅಳ್, ಒಳ್, ಉದು, ಅರ್ and ಉವು are also the sufixes for the krillingas"—ಎಂದು ಕಿಟ್ಟೆಲ್‌ರು (A grammar of the kannada language–1982 ಪುಟ 127) ಲಿಂ.ಸೂ.ಪ್ರ. ಗಳೆಂಬುದನ್ನು ಈ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿಯೇ ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ.

5 ವರ್ತಮಾನಕಾಲದ ಪ್ರಥಮ ಪುರುಷದ ಕ್ರಿಯಾಪದ ಕೃಲ್ಲಿಂಗವಾಗದು ಎಂದು ಕೇಶಿರಾಜ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಸೂತ್ರ 463ರಲ್ಲಿ ಭಟ್ಟಾಕಳಂಕ ಆ ಕ್ರಿಯಾಪದವೂ ಕೃಲ್ಲಿಂಗವಾಗಬಹುದೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡನು. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗ ಹಳಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿರಳವೆಂದೇ ಶ್ರೀ ಡಿ.ಎಲ್.ಎನ್. ಹೇಳುತ್ತ (ಪೀಠಿಕೆಗಳು ಲೇಖನಗಳು, ಪುಟ-790) ಎರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ.

ಉದಾ : "ಇರ್ದಪರ್ ಇರ್ದಲ್ಲಿಯೆ ನುಡಿದರ್..." (ಸು.ಕು. ಚರಿತೆ 2-22)

6 ಮಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ಉತ್ತಮ ಪುರುಷ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಕೃಲ್ಲಿಂಗವನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾಪದಗಳ ಅಯ್, ದಿರ್, ಎನ್, ಎವು–ಇತ್ಯಾದಿ ಆಖ್ಯಾತ ಪ್ರ.ಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ಅನ್, ಅಳ್, ಅರ್ (ನಾಮಗಳಿಗೆ ಹತ್ತುವ) ಲಿಂಗ ಸೂಚಕ ಪ್ರ.ಗಳನ್ನು ಹತ್ತಿಸಿದಾಗ ಕೃಲ್ಲಿಂಗವಾಗುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಳೆದು ಕೂಡುವ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರ ಸರಿ ಹೊಂದುತ್ತದೆ.

7 ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಶ್ರೀ ಕೆ. ಕುಶಾಲಪ್ಪಗೌಡರು ತಮ್ಮ ಪೂರ್ವೋಕ್ತ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ.

8 ಎಂ.ಎ. ಪಾಠದ ಟಿಪ್ಪಣಿಯಿಂದ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿರುವ ಶ್ರೀ ಜಿ. ವರದರಾಜರಾವ್ ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

9 ಹೊ.ಗ.ದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕೃಲ್ಲಿಂಗಕ್ಕೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸ್ವರನಾಮವೇ ಹತ್ತಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ.

'ಮಾಸ್ತ್ಯಮ್ಮ'ನ ಮನೆ-ಕಠಾರಿ, ಕನ್ನಡಿ, ನಿಂಬೆಹಣ್ಣು, ತಾಳಿ ಇತ್ಯಾದಿ

ಎಂ. ಚಿದಾನಂದಮೂರ್ತಿ

ಸಹಗಮನ ಪದ್ಧತಿ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜೀವಂತವಾಗಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿರುವ ಹಲವಾರು ಕಾವ್ಯಗಳೂ ಶಾಸನಗಳೂ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿಸುವುವಲ್ಲದೆ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಂದಿದ್ದ ವಿದೇಶೀ ಪ್ರವಾಸಿಗರೂ ಸಹಗಮನ ಕ್ರಿಯೆಯ ಹಲವು ವಿವರಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮಾಸ್ತಿ ಕಲ್ಲುಗಳ ಮೇಲೆ ಕೆತ್ತಿರುವ 'ಮಾಸ್ತ್ಯಮ್ಮ'ನ ಹಲವು ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ಅವಳ ಬಲಗೈಯ ಬೆರಳುಗಳ ಮಧ್ಯೆ ನಿಂಬೆಯ ಹಣ್ಣನ್ನೂ ಎಡಗೈಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡಿಯನ್ನೂ ಹಿಡಿದಿರುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯಗಳ ವರ್ಣನೆಗಳೂ ಪ್ರವಾಸಿಗಳ ಬರಹಗಳೂ ಈ ವಿವರಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತವೆ.[1] ಅವುಗಳ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ ಏನೇ ಇರಲಿ–ಅದರ ಚರ್ಚೆ ಎಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದರೂ ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ಅದು ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿದೆ–, ಆ ವಸ್ತುಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಚನ್ನಗಿರಿ ತಾಲೂಕಿನ ಚಿಕ್ಕುಡೇವು ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಸುರಕ್ಷಿತವಾಗಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವುದು ಬಹು ಅಪೂರ್ವವೂ ಅತಿಸ್ವಾರಸ್ಯವೂ ಆದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ.

ಚಿಕ್ಕುಡೇವು ಗ್ರಾಮದ ಮಾಸ್ತಿಗುಡಿಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ನಾನು ಈಗಾಗಲೇ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಬರೆದಿದ್ದೇನೆ.[2] ಹಿಂದೆ ನಾನು ಆ ಊರಿಗೆ ಹೋದ ದಿನ ಸೋಮವಾರವಲ್ಲವಾದ ಕಾರಣ ಮಾಸ್ತ್ಯಮ್ಮನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಲು ಆಕೆಯ ಪೂಜಾರಿಣಿ ಸುತರಾಂ ನಿರಾಕರಿಸಿದ್ದರಿಂದ ನಿರಾಸೆಯಿಂದ ವಾಪಸ್ ಬಂದಿದ್ದೆ. ಈಚೆಗೆ, 31-5-85 ರಂದು ಶುಕ್ರವಾರ ಆ ಊರಿಗೆ ಹೋಗುವ ಅವಕಾಶ ದೊರಕಿತ್ತು. ಕನ್ನಡಿ, ನಿಂಬೆಹಣ್ಣು ಮೊದಲಾದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವಂತೆ ಬಹಳವಾಗಿ ಕೇಳಿಕೊಂಡೆ. ಹಿಂದಿನ ಪೂಜಾರಿಣಿ ಸತ್ತು, ಈಗ ಅವಳ ತಂಗಿ–ಈಕೆಯೂ ವಿಧವೆಯೇ-ಪೂಜಾರಿಣಿಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಅವಳು

1. ನೋಡಿ, ಎಂ. ಚಿದಾನಂದಮೂರ್ತಿ : ವೀರಗಲ್ಲುಗಳು ಹುತ್ತು ಮಾಸ್ತಿಕಲ್ಲುಗಳು. ಬೆಂಗಳೂರು. 1975. ಪು. 15-16 ; 40-1
2. ಎಂ. ಚಿದಾನಂದಮೂರ್ತಿ : 'ಪುರಾಣ, ಸಂಕೇತಗಳಲ್ಲಿ ಇತಿಹಾಸ ಸುರಕ್ಷಿತ : ಎರಡು ಮಾಸ್ತಿಗುಡಿಗಳ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಅಧ್ಯಯನ'. ಗ್ರಾವೀಣಾ. ಬೆಂಗಳೂರು. 1977, ಪು. 122-4.

ತನ್ನ ದಿವಂಗತ ಅಕ್ಕನಂತೆಯೇ ಅದು ಶುಕ್ರವಾರವಾದುದರಿಂದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ತೆಗೆದು ತೋರಿಸಲು ನಿರಾಕರಿಸಿದಳು. ಸೋಮವಾರ ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೆ ದಿನ ಅವನ್ನು ಹೊರ ತೆಗೆದರೆ ನೋಡುವವರ ಕಣ್ಣು ಸುಟ್ಟು ಹೋಗುತ್ತವೆಯೆಂಬ ತೀವ್ರ ಭಯ. ಮಾಸ್ತಿಗುಂಡಿ ಊರ ಹೊರಗಿದೆ-ಅದರೊಳಗೆ ಮಾಸ್ತಿಕಲ್ಲು ಆ ಊರಿನ ಬೇಡರಿಂದ ಪೂಜೆಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಅದೇ ಮಾಸ್ತಿ ದೇವತೆಯ ಮನೆ ಊರೊಳಗೆ, ಬೇಡರ ಕೇರಿಯಲ್ಲಿ ಇತರ ಮನೆಗಳಂತೆ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ವಿಗ್ರಹವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಮನೆಯ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕುಳಿಮಾಡಿ ಅದರಲ್ಲಿ ನೀರು ಹಾಕಿರುತ್ತಾರೆ. ಒಳಗೆ ಹೋಗುವವರು ಆ ಕಲ್ಲ ನೀರಿನಲ್ಲಿ ಕಾಲದ್ದಿ ಶುದ್ಧಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಹೊಸ್ತಿಲ ಎದುರಿಗೆ ನೆಲಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಇರುವ ಕಲ್ಲು ಪವಿತ್ರವಾದುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಯಾರೂ ತುಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಮಾಸ್ತ್ಯಮ್ಮನ ಮನೆಯೊಳಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶವಿಲ್ಲದಿರುವವರು ಆ ಕಲ್ಲನ್ನು ಪೂಜಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿನ ದೊಡ್ಡ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಈಗಿನ ವಿಧವೆ ಪೂಜಾರಿಣಿ ವಾಸವಾಗಿದ್ದಾಳೆ. (ಮೂಲತಃ ಆ ಮನೆ ಸಹಗಮನಮಾಡಿ ಮಾಸ್ತ್ಯಮ್ಮನಾದ ಹೆಣ್ಣುಮಗಳ ಮನೆಯಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕು). ಪೂಜಾರಿಣಿ ನಿರಾಕರಿಸಿದರೂ, ಆಕೆಯ ಮಗನಿಗೆ ಸಹಗಮನ ಎಂದರೇನೆಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಿ, ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಿದರೆ ಸುಮಾರು ಎಷ್ಟು ವರ್ಷದ ಹಿಂದೆ ಸಹಗಮನ ನಡೆದಿರಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವೆಂಬ ಆಸೆ ತೋರಿಸಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ನನ್ನ ಜೊತೆ ಪಕ್ಕದ ಸಂತೇಬೆನ್ನೂರಿನ ಬಾಲಕಿಯರ ಪ್ರೌಢಶಾಲೆಯ ಮುಖ್ಯೋಪಾಧ್ಯಾಯ ಶ್ರೀ ನೀಲಪ್ಪನವರೂ ಬಂದಿದ್ದು ಅವರಿಗೆ ಆ ಊರಿನಲ್ಲಿ ಹಲವು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿನಿಯರಿದ್ದುದರಿಂದ ಪೂಜಾರಿಣಿಯ ಮಗನಿಗೆ ನಮ್ಮ ಬಗ್ಗೆ ನಂಬಿಕೆ ಹುಟ್ಟಿ ಆ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಲು ತಾನೇ ಮುಂದಾದ. ಆತ ಸ್ನಾನಮಾಡಿಕೊಂಡು ಒಂದು ಪೂಜೆ ಮುಗಿಸಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಕರೆದೊಯ್ದು ತೋರಿಸಿದ ವಸ್ತುಗಳು ಹೀಗಿವೆ. ಆ ವಸ್ತುಗಳು ನಡುಮನೆ ಅಥವಾ ಹಜಾರದ ಪಕ್ಕದ ದೊಡ್ಡ ಅಡುಗೆಮನೆ ರೀತಿಯ ಕೊಠಡಿಯಲ್ಲಿವೆ. ಆ ಕೊಠಡಿಯ ಗೋಡೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗೂಡು ಇದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಸುಮಾರು ಎರಡಡಿ ಉದ್ದ, ಅರ್ಧ ಅಡಿ ಅಗಲದ ಹಲಗೆಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ ಬಾಗಿಲಾಗಿ ಮಾಡಿದೆ. ನಮ್ಮನ್ನು ನಡುಮನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಆತ ಆ ಹಲಗೆಗಳನ್ನು ತೆಗೆದು ಒಳಗಿದ್ದ ಒಂದೊಂದೇ ವಸ್ತುವನ್ನು ತಂದು ತೋರಿಸಿದ.

1) ಗೂಡಿನ ಹೊರಗೆ ನಾಲ್ಕು ದೊಡ್ಡ ಕತ್ತಿಗಳಿದ್ದವು. ಆ ಮನೆಯ ಪೂರ್ವಿಕರು ಸೈನಿಕರಾಗಿದ್ದರು ಎಂಬುದರ ಕುರುಹು ಅವು. ಮಾಸ್ತ್ಯಮ್ಮನ ಗಂಡ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ಕತ್ತಿಗಳು ಅವಿರಬಹುದು.

2) ಗೂಡಿನ ಒಳಗೆ ಇದ್ದ ಕನ್ನಡಿ-ಮರದ ಚೌಕಾಕಾರದ ಒಂದು ತುಂಡಿನ ಮುಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪಾರದರ್ಶಕ ಗಾಜನ್ನು ಸಿಕ್ಕಿಸಲಾಗಿದೆ. ಗಾಜಿನ ಬಹುಭಾಗ

ಒಡೆದಿದೆ, ಮತ್ತು ಕುಂಕುಮ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬಳಿದಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ತನ್ನ ಪಾರದರ್ಶಕತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಗಾಜಿನಲ್ಲಿ ಮುಖ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಈಗಿನಂತೆ ನಾಲ್ಕು ತುಂಡುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಕಟ್ಟನ್ನು (frame) ಮಾಡಿರದೆ, ಅಖಂಡ ಮರದ ತುಂಡಿಗೆ ಅದನ್ನು ಜೋಡಿಸಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಗಾಜು ತಕ್ಕ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹಳೆಯದೆಂದೂ, ಕೊನೆಯ ಪಕ್ಷ ನೂರೈವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಗಿಂತ ಹಳೆಯದೆಂದೂ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ಕನ್ನಡಿ (ಗಾಜು) ಮಾಸ್ತ್ಯಮ್ಮ ಸಹಗಮನಕ್ಕೆ ಹೋಗುವಾಗ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡಿದ್ದುದೇ ಆಗಿರಬಹುದು.

3) ಬೆಳ್ಳಿಯ ನಿಂಬೆಹಣ್ಣು–ಮಾಸ್ತ್ಯಮ್ಮ ಬೆಂಕಿಗೆ ಹಾರುತ್ತಲೇ ಬೆಳ್ಳಿಯ ನಿಂಬೆಹಣ್ಣು, ಕನ್ನಡಿ, ಕತ್ತಿಗಳು ಆಕಾಶದಿಂದ ಉದುರಿದುವೆಂದು ಜನರು ಕತೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.[3] ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಮಾಸ್ತ್ಯಮ್ಮ ಸಹಗಮನಕ್ಕೆ ಹೋಗುವಾಗ ಬೆಳ್ಳಿಯ ನಿಂಬೆಹಣ್ಣನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡಿರಬಹುದು; ಅಥವಾ ಅವಳು ನಿಜವಾದ ನಿಂಬೆಹಣ್ಣನ್ನು ಹಿಡಿದು ಸಹಗಮನ ಮಾಡಿದ ಮೇಲೆ ಊರಿನ ಜನ (ಅಥವಾ ತ್ಯಾವಣಿಗೆಯ ಗೌಡ) ಅದರ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಬೆಳ್ಳಿ ನಿಂಬೆಹಣ್ಣನ್ನು ಮಾಡಿಸಿರಬಹುದು.

(4) 'ತಾಳಿ'ಗಳು–ಇವು ಮೂರೂ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ದೊಡ್ಡ ಪದಕಗಳು. ಒಂದೊಂದು ಪದಕದ ಮೇಲೂ ಕಠಾರಿ ಹಿಡಿದ ವೀರ, ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ನಿಂತಿರುವ ಆತನ ಹೆಂಡತಿಯ ಚಿತ್ರಗಳಿವೆ. ಸಹಗಮನಕ್ಕೆ ಮೊದಲೇ ಮಾಸ್ತ್ಯಮ್ಮನಿಗಾಗಿ ಅವನ್ನು ಊರಿನ ಜನ ಮಾಡಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿರಬಹುದು. ಗಂಡ ಬೇರೆಡೆ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಮಡಿದ ವಿಷಯ ಕೇಳಿ ಅವಳು ಚಿಕ್ಕುಡೇವಿನಲ್ಲಿ ಸಹಗಮನ ಮಾಡಿದ್ದರಿಂದ, ಅವಳು ತನ್ನ ಗಂಡನ ಶವದ ಜೊತೆ ಚಿತೆಯೇರಬೇಕಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಗಂಡನ ಸಾವಿಗೂ ಅವಳ ಸಹಗಮನಕ್ಕೂ ಕೆಲವು ದಿನಗಳ ಅಂತರವಿದ್ದುದು ಆಕೆಯ ಕತೆಯಿಂದಲೇ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಬೆಳ್ಳಿಯ ನಿಂಬೆಹಣ್ಣು, ಮತ್ತು ಪದಕಗಳು ಆ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿರಬಹುದು. ಆ ಪದಕಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿಯೇ ಅವಳು ಚಿತೆಯ ಬಳಿಗೆ ಹೋಗಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ಮತ್ತು ಚಿತಾರೋಹಣಕ್ಕೆ ಮುನ್ನ ಅವಳು ಅವನ್ನೆಲ್ಲ ತನ್ನ ಬಂಧುಗಳ ಕೈಗೆ ಕೊಟ್ಟಿರಬಹುದು. (ಪದಕಗಳು ಬಂಗಾರದವೆಂದು ಅವರ ನಂಬಿಕೆ).

(5) ಕಠಾರಿ–ಗಂಡನ ಶವದ ಜೊತೆ ಚಿತೆಯೇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಆತನ ಯಾವುದಾದರೂ ವಸ್ತುವನ್ನು ಕೈಲಿ ಹಿಡಿದು ಚಿತೆಯೇರುವುದು ರೂಢಿ. ಈ ಕಠಾರಿ ಮಾಸ್ತ್ಯಮ್ಮ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಚಿತೆಯೇರುವ ಮುನ್ನ ಕೈಲಿ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡಿದ್ದ ಗಂಡನ ಕಠಾರಿಯೇ ಇರಬಹುದು. ಕತ್ತಿ, ಕಠಾರಿಗಳು ಆಕೆಯ ಗಂಡನವೇ ಆಗಿದ್ದು, ಅವನು ಯುದ್ಧಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸತ್ತ ಬಳಿಕ ಆತನ ಗೆಳೆಯರು ಅವನ್ನು ಅವನ ಹೆಂಡತಿಗೆ ಕಳಿಸಿಕೊಟ್ಟರು ಎಂದು ಕತೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ.

3. ಅದೇ. ಪು. 122.

ಸಹಗಮನ ಮಾಡಿದ ಸ್ತ್ರೀಯ ಸ್ಮಾರಕವಾಗಿ, ನನಗೆ ತಿಳಿದಮಟ್ಟಿಗೆ, ಇಷ್ಟು ಬಗೆಯ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ಎರಡನೆಯ ಜಾಗವೆಂದರೆ[4] ಚಿಕ್ಕದೇವು. ಅಲ್ಲಿಯ ಜನಕ್ಕೆ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಬೇಡರಿಗೆ ಅವು ದಿನನಿತ್ಯವೂ ಮಾಸ್ತ್ಯಮ್ಮನ ನೆನಪನ್ನು ತರುವ ಪವಿತ್ರ ವಸ್ತುಗಳಾಗಿವೆ. ಆ ಊರಿನ ಯಾವುದೇ ಬೇಡರ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ಮದುವೆಯಾದರೂ, ಅವರು – ಗಂಡಾಗಲಿ ಹೆಣ್ಣಾಗಲಿ ಊರ ಹೊರಗಿನ ಮಾಸ್ತಿಗುಡಿಗೆ ಹೋಗಿ ಮೊದಲು ಆಶೀರ್ವಾದ ಪಡೆಯಬೇಕು. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾಸ್ತ್ಯಮ್ಮನ ಪದಕಗಳನ್ನು ಗಂಡು ಮತ್ತು ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಒಡವೆಗಳಾಗಿ ತೊಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮಾಸ್ತ್ಯಮ್ಮ ಹೋದರೂ ಆಕೆಯ ಜೀವಂತ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಾಗಿ ಆ ವಸ್ತುಗಳು ಉಳಿದಿರುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಆಕೆಯ ಬದುಕಿನ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುವ ಸ್ಮರಣ ಚೋದಕಗಳೂ ಆಗಿವೆ (mnemonics). ಮಾಸ್ತ್ಯಮ್ಮ ಆ ಜನಕ್ಕೆ ಈಗಲೂ ಜೀವಂತವಾಗಿರುವ ಒಂದು ಅಮೂರ್ತ ಶಕ್ತಿ.

ಈಗ ತೀರ ಹಿಂದುಳಿದಿರುವ ಬೇಡ ಜನಾಂಗದವರೇ ಹಿಂದೆ ಪಟ್ಟದ ಸಂಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಳೇಗಾರರಾಗಿ ಆಳಿದರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಬಸವಿ ಬಿಡುವ ಪದ್ಧತಿ ಉಳಿದವರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು; ಅವರಲ್ಲಿ ಉಳಿದವರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಸಹಗಮನಗಳು ನಡೆದಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಗಳಿರುವುದನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಬಲ್ಲವರು ವಿಚಾರ ಮಾಡಲು ಅವಕಾಶ ಇದೆ.

---

4. ಶ್ರೀರಂಗಪಟ್ಟಣದ 'ಮಾಸ್ತ್ಯಮ್ಮ'ನ ಮನೆತನದವರು ಹಿಂದಿನ ಕಲಶ, ಕನ್ನಡಿ, ಬಳೆ ಇವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಈಗಲೂ ಪೂಜಿಸುತ್ತಿರುವುದು ವರದಿಯಾಗಿದೆ. (ಬಸವರಾಜ ಕಲ್ಗುಡಿ : ಮಹಾಸತಿ ಆಚರಣೆ, ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ. 1985, ಪು. 149).

ಮಹಾಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಪೂರ್ವ ಕಾವ್ಯವಿಚಾರ

ಜಿನಸೇನಾಚಾರ್ಯರು ಮಹಾಪುರಾಣದ ಪೀಠಿಕಾಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕವಿ-ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತ, ಈ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಮುಂದಿಡುತ್ತಾರೆ :

ಶಬ್ದರಾಶಿರಪರ್ಯತಃಸ್ವಾಧೀನೋಽರ್ಥಃ ಸ್ಫುಟಾ ರಸಾಃ ।
ಸುಲಭಾಶ್ಚ ಪ್ರತಿಚ್ಛಂದಾಃ ಕವಿತ್ವೇ ಕಾ ದರಿದ್ರತಾ ॥[1]

ಇದನ್ನು ಎ. ಶಾಂತಿರಾಜಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರು ಹೀಗೆ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ : "ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದರಾಶಿಯು ಅಪರಿಮಿತವಾಗಿದೆ. ಅರ್ಥವು ಸ್ವಾಧೀನವಾಗಿದೆ. ಶೃಂಗಾರಾದಿ ರಸಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿವೆ. ಪ್ರತಿರೂಪಗಳು ಸುಲಭವಾಗಿವೆ. ಹೀಗಿರಲು ಕವಿತೆಗೇನು ಬಡತನ ?

ಇಲ್ಲಿ ಕುತೂಹಲಕರವಾದ ಸಂಗತಿಯೇನೆಂದರೆ, ಜಿನಸೇನರ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿರುವ 'ಪ್ರತಿಚ್ಛಂದಾಃ' ಎಂಬ ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವ 'ಪ್ರತಿರೂಪಗಳು' ಎಂಬ ಭಾಷಾಂತರ.

'ಪ್ರತಿಚ್ಛಂದ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ A likeness, Picture, statue, an image ; A substitute ಎಂದೆಲ್ಲ ಅರ್ಥಗಳಿವೆ.[2] ಇವುಗಳಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಸಾದೃಶ್ಯ, ಚಿತ್ರ, ವಿಗ್ರಹ, ಪ್ರತಿಮೆ, ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಎಂಬ ಯಾವ ಶಬ್ದವನ್ನೂ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳದೆ ಶಾಂತಿರಾಜಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು 'ಪ್ರತಿರೂಪ' ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಹಾಕಿದ್ದಾರೆ.[3] ಇದು ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿದೆ.

ಈಗ ನಮ್ಮ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇನೆಂದರೆ, ಈ ಹೊತ್ತು 'Objective correlative' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾಗಿ ನಾವು ಬಳಸುತ್ತಿರುವ 'ವಸ್ತು ಪ್ರತಿರೂಪ'ದ ಕಲ್ಪನೆ

---

1. ಪರ್ವ ೧, ಶ್ಲೋಕ ೧೧೧.
2. V. S. Apte, The Student's Sanskrit–English Dictionary, P. 357.
3. 'ಪ್ರತಿರೂಪಗಳು' ಎಂಬುದರ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ 'ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳು' ಎಂದು ಕಂಸದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಯೇನಾದರೂ ಜಿನಸೇನಾಚಾರ್ಯರಿಗಿತ್ತೆ? ಇವನ್ನು ವಿಚಾರ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅವರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿದ್ದುದು ಬರಿಯ ಸಾದೃಶ್ಯವಲ್ಲ.[4]

ಶಾಂತಿರಾಜಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಕಾಲಕ್ಕೆ–ಅರ್ಧ ಶತಮಾನದ ಹಿಂದೆ–'ವಸ್ತು ಪ್ರತಿರೂಪ' ಎಂಬ ಉಕ್ತಿ ಅಪರಿಚಿತವಾಗಿತ್ತು ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ.[5] ಹೀಗಾಗಿ ಅವರ ಭಾಷಾಂತರದ 'ಪ್ರತಿರೂಪ' ಶಬ್ದವಾಗಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಮೂಲವಾದ ಜಿನಸೇನರ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗಲಿ ಆಧುನಿಕವಾಗಿ ತೋರುವುದಿಲ್ಲವೆ?

ನಾವು ಹೊಸತೆಂದು ಭಾವಿಸತಕ್ಕದ್ದು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ಹಳೆಯದೆ ಆಗಿರುತ್ತದೆ; ಭಾಷೆ, ಪರಿಭಾಷೆಗಳಷ್ಟೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ಸಿ. ಪಿ. ಕೆ.

*ಕೊಂಡಗುಳಿ ಕೇಶಿರಾಜ ಕೃತ 2 ಅಪ್ರಕಟಿತ ಕಂದಗಳು

ಇರುಳುಂ ಪಗಲುಂ ಶರಿರವ
ಭರವಸದಿಂ ಸಂತವಿಡುವೆನಲ್ಲದೆ ನಿಮ್ಮಂ
ಸ್ಮರಿಸುವ ಚಿಂತನೆ ಎನ್ನೊಳು
ದೊರಕೊಳ್ಳದಂ ಏವೆನಯ್ಯ ಗಿರಿಜಾರಮಣಾ ೧೩೧

ಅಱ [ತಱ]ತುಂ ಡಿಂಗರಿಗನೊ
ಳಱಸುವರೇ ದೇವ ಎನ್ನ ಗುಣವನಗುಣವಂ
ಪೊಱಗಿಕ್ಕಿ ನಿಮ್ಮ ಮಹಿಮೆಯ
ಮೆಱವುದು ಸರ್ವೇಶ ಬೇಱ ಗತಿ ಮತಿಯುಂಟೇ ೧೭೮

(ಸಂ.) ಎಸ್. ಶಿವಣ್ಣ

ವಿರಕ್ತ (ತ) ತೋಂಟದಾರ್ಯನ 'ಏಕೋತ್ತರಶತಸ್ಥಲ'

ವಿರಕ್ತ ತೋಂಟದಾರ್ಯ ನಂದಿಯಪುರದ ಸಿಂಹಾಸನಾಧಿಪ ಚೆನ್ನನಂಜೇಶನ ಕರಜಾತನಾದ ಪರ್ವತೇಂದ್ರನ ಕರಜಾತ. ಬೋಳಬಸವೇಶ್ವರನಿಂದ ಷಟ್ಸ್ಥಲ

---

4. 'ಪ್ರತಿಚ್ಛಂದ' ಶಬ್ದ ಅರ್ಥ, ರಸಗಳಷ್ಟು ಪ್ರಚುರವಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಬೇಕು. ಆದರಲ್ಲಿ ಕಡೆಯಪಕ್ಷ, ಪ್ರತಿಮೆಯ ಸೂಚನೆಯುಂಟು. ಯಾವ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಜಿನಸೇನರು ಅದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆಂಬುದನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಬಗೆಯಬೇಕು.

5. ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ 'ಪ್ರತಿಬಿಂಬ ಕಲ್ಪ'ವಾಗಲಿ ಕುವೆಂಪು ಹೇಳುವ 'ಪ್ರತಿಕೃತಿ' ಯಾಗಲಿ ಬೇರೆಯೇ.

*ಆಕರ : ಕ್ರಮಾಂಕ 1413. ವಚನ ವಾಙ್ಮಯ ಭಾಂಡಾರ, ಧಾರವಾಡ.

ಬ್ರಹ್ಮವನ್ನು ತಿಳಿದ ಗೂಳೂರ ಸಿದ್ಧವೀರೇಶ್ವರನ ದಯಾಪಾತ್ರ. ಗುರು 'ನಿರಂಜನಲಿಂಗ' ಪದಕಮಲ ಷಟ್ಪದ. ಇವನಿಗೆ ತೋಂಟದ ಸಿದ್ಧಲಿಂಗದೇಶಿಕನೆಂಬ ನಾಮಾಂತರವಿದೆ. ಇವನು ಗೂಳೂರ ಸಿದ್ಧವೀರಣ್ಣೊಡೆಯರ 'ಶೂನ್ಯ ಸಂಪಾದನೆ'ಯನ್ನು ಕ್ರಿ.ಶ. 1616ರಲ್ಲಿ ಲಿಖಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇವನ ಕಾಲ ಕ್ರಿ.ಶ. 1600.*

ವಿರಕ್ತ ತೋಂಟದಾರ್ಯನ ಅಪ್ರಕಟಿತ ಲಘು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ 'ಏಕೋತ್ತರಶತಸ್ಥಲ' ವಾರ್ಧಕ ಷಟ್ಪದಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿ ಹಾಗೂ 7 ಷಟ್ಪದಿಗಳಿವೆ. ದೇಹದಲ್ಲಿನ ನವಚಕ್ರಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಏಕೋತ್ತರಶತಸ್ಥಲದ ವಿವೇಚನೆ ಕೃತಿಯ ವಸ್ತು.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಕೃತಿಯನ್ನು 'ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ'ದ ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿನ ಕ್ರಮಾಂಕ ಕೆ. 1150 (ಗರಿ : 16)ರ ಓಲೆಪ್ರತಿಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಪರಿಷ್ಕರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರತಿಯ ಬಳಕೆಗೆ ಅನುಮತಿಸಿದ ಅಧಿಕಾರಿಗಳಿಗೆ ವಂದನೆಗಳು.

ವೀರಶೈವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸದ ವಿರಕ್ತ ತೋಂಟದಾರ್ಯನ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕೃತಿಗಳು—

೧) ಪಿಂಡೋತ್ಪತ್ತಿಯ ಪದ :
9 ವಾರ್ಧಕ ಷಟ್ಪದಿ. ಕ. ಅ. ಸಂ., ಮೈಸೂರು.

೨) ಬಸವೇಶ್ವರ ಸಹಸ್ರ ನಾಮಾವಳಿ :
ಹಲವಾರು ಸಾರಿ ಅಚ್ಚಾಗಿದೆ.

೩) ಶರಣೆಯರ ನೂರೆಂಟು ನಾಮ :
7 ವಾರ್ಧಕ ಷಟ್ಪದಿಗಳಿವೆ. (ಸಂ.) ಚೆನ್ನಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ.

೪) ಷಡುವಿಕಾರಂಗಳ ವಾಕ್ಯದ ವಾರ್ಧಕ. 9 ವಾರ್ಧಕ ಷಟ್ಪದಿ. 2636/4 (26ಅ–27ಅ) ವಚನ ವಾಙ್ಮಯ ಭಾಂಡಾರ, ಧಾರವಾಡ.

೫) ಸ್ಥಲ ಸಂಬಂಧದ ವಚನ :
7 ವಾರ್ಧಕ ಷಟ್ಪದಿ.
724/2 (ವ. ವಾ. ಭಾಂ., ಧಾರವಾಡ)

೬) ಸ್ವರವಚನ [ದಿನಕರ ಕೋಟಿ ಪ್ರಭಾಂಗ'] 1247/10 (ವ. ವಾ. ಭಾಂ., ಧಾರವಾಡ).

---

*ಈತನ ಲಭ್ಯ ಪ್ರಕಟಿತ/ಅಪ್ರಕಟಿತ ಕೃತಿಗಳ ಬಗೆಗೆ 'ವೀರಶೈವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ.' (ಸಂ.) ಸದಾನಂದ ಕನವಳ್ಳಿ, ಚನ್ನಪ್ಪ ಕರಿಮನಿ. ಮಹಾಕವಿ ಪಂಪ ಪ್ರಕಾಶನ, ಲಕ್ಷ್ಮೇಶ್ವರ. 1976. ಪುಟ 298–300 ಮತ್ತು 312 ನೋಡಿ.

ಏಕೋತ್ತರ ಶತಸ್ಥಲ

ಪರಮಹಾಶರಣನ ಸುದೇಹದೊಳಗಿಪ್ಪ ಸುರ-
ಚಿರದ ಸಚಕ್ರದೊಳು ಸಂಬಂಧವಾಗಿರ್ಪ
ಪರತರವೆನಿಪ್ಪ ಏಕೋತ್ತರಶತಸ್ಥಲದ ಪರಿಯ
ವಿರಚಿಸುವೆನೋಲಿಂ ॥ ಪಲ್ಲ ॥

ಉರುತರವ ಪಿಂಡ ಪಿಂಡಜ್ಞಾನ ಸಂಸಾರ
ನಿರಸನಂ ಗುರುಕರುಣ ಗುರುಲಿಂಗತ್ರಿವಿಧ ಸು-
ಸ್ಥಿರದ ಶಿವಲಿಂಗಧಾರಣವು ಲಿಂಗತ್ರಯಂ ಭೂತಿ
ರುದ್ರಾಕ್ಷಿಯೆನಿಪಾ

ನಿರುತವಹ ಪದಿಮೂರು ಸ್ಥಲಗಳಾಧಾರದೊಳು
ಪರತರ ಮಹೇಶ ಆಗಮ ಲಿಂಗತ್ರಯವು ಸುರ-
ಚಿರದ ಲಿಂಗವನಿಷ್ಠೆ ಕಾಯಲಿಂಗತ್ರಿವಿಧ
ಪೂರ್ವಾಶ್ರಯದ ನಿರಸನಂ (-೧-)

ವಿನುತ ಮಾಗಾದ್ವೈತನಿರಸನಾಹ್ವಾನನಿರ
ಸನವಷ್ಟತನುಮೂರ್ತಿ ನಿರಸನಂ ಪನ್ನೆರಡು
ಅನುವಿನಿಂ ಸ್ವಾಧಿಷ್ಠದೊಳ್ಸರ್ವಗತನಿರಸನಾಚಾರಲಿಂಗತ್ರಯಾ
ಘನ ಶಿವ ಜಗನ್ಮಯಂ ಭಕ್ತದೇಹಿಕಲಿಂಗ
ವೆನಿಪಸ್ಥಲ ಪಂಚಾಕ್ಷರಿಯು ಚರತ್ರಿವಿಧ ಚಿ
ಧ್ವನದ ಭಕ್ತಿಸ್ಥಲೋಭಯ ತ್ರಿವಿಧ ಸಂಪತ್ತ್ಯಸ್ಥಲ
ಚತುರ್ವಿಧಸಾರವು (-೨-)

ನೆಲೆಯೆನಿಪ್ಪುಪಾಧಿ ನಿರುಪಾಧಿ ಸಹಜಗಳೆನಿ-
ಪ್ಪ ಲಘುವಾಟತ್ರಯವು ಪದಿನೇಳೆನಿಪ್ಪವೀ
ಸ್ಥಲವು ಶಿಖೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಬಂಧ ನಾಲ್ವತ್ತೆರಡು ಬಿಂದು
ಸ್ವರೂಪವೆನಿಪವು

ಲಲಿತಪ್ರಸಾದಿಯು ಅನುಗ್ರಹ ತ್ರಿವಿಧ [ವ] ವು
ಒಲವಿನಿಂ ಗುರುಲಿಂಗ ಚರಭಕ್ತ ಶರಣ ಸು-
ಸ್ಥಲ ಮಹಾತ್ಮ್ಯಯರ್ಪಿತ ಲಿಂಗ ತ್ರಿವಿಧ ಪನ್ನೆರಡು
ಮಣಿಪೂರಕದೊಳು (-೩-)

ವಿದಿತವಹ ಪ್ರಾಣಲಿಂಗಿಯುವೊಲವು ಲಿಂಗತ್ರಯ
ಸವಮಲಪ್ರಾಣಲಿಂಗಾರ್ಜನೆಯು ಶಿವಯೋಗ
ಪ್ರದಿನ ಸುಸಮಾಧಿಯು ನಿರೂಪ ಲಿಂಗತ್ರಯಂ
ಲಿಂಗನಿಜವೆನಿಪಸ್ಥಲಂ

ಮುಂದದಿಂ ಪ್ರಸಾದ ಲಿಂಗತ್ರಯುವೆನಿಪ್ಪ ಈ
ಪದಿಮೂರುಸ್ಥಲವನಾಹತದಲ್ಲಿಯಂಗಲಿಂ-
ಗದಸ್ಥಲಂ ಪಾದೋದಕತ್ರಯಂ ಪ್ರಸಾದ ಮಹಿಪೆಂಯು
ತನುಗುಣತ್ರಿವಿಧದಾ (-೪-)

ಲಿಂಗಸ್ಥಲವಿವೆಂಟು ಪಶ್ಚಿಮದೊಳಸಂವಾಗಿ
ಸಾಂಗವಾಗಿಹವು ತೆತ್ತೀಸಸ್ಥಲಂಗಳಿವು
ಮಂಗಳಕಳಾ ಸ್ವರೂಪಹವು ಶರಣಸ್ಥಲಂ ತ್ರಿವಿಧ ನಿಃಪತಿಲಿಂಗವು
ಹಾಂಗೆ ತಾಮಸ ನಿರಸನಸ್ಥಲಂ ನಿರ್ದೇಶ
ಕಂಗೊಳಿಪ ಆಕಾಶಲಿಂಗಸ್ಥಲ ತ್ರಿವಿಧಂ
ಓಂಗದೀ ಒಂಬತ್ತು ಸ್ಥಲಗಳು ವಿಶುದ್ಧಿಯೊಳು
ಸಂಬಂಧವಾಗಿರ್ಪವು (-೫-)

ಮುಂದೆ ಕೇಳೈಕ್ಯ ಕೊಂಡುದು ಪ್ರಸಾದಿಸ್ಥಲಂ
ಸಿಂದುದೋಗರ ಚರಾಚರನಾಸ್ತಿ ಸ್ಥಲಕಿನ್ನು
ಹೆಂದದಾಚಾರ ಸಂಪತ್ತುಸ್ಥಲಂ ಭಾಂಡ ಭಾಜನಂ
ಅಂಗಲೇಪಂ

ಎಂದೆನಿಪ ಸ್ಥಲವಿವೆಂಟಾಜ್ಞೆಯೊಳು ಸ್ಥಿರದಿ ಸಂ-
ಬಂಧವಾಗಿಹವೇಕಭಾಜನಸ್ಥಲವು ಮಂಪ
ದಿಂದ ಸಹಭೋಜನಂ ಸ್ವಯಂಪರವರಿಯಂದ
ಸ್ಥಲಭಾವಭಾವಾ ನಪ್ಪವು (-೬-)

ಮುಂತಿನ್ನು ಜ್ಞಾನಶೂನ್ಯಸ್ಥಲಂ ನೋಡಲ
ತ್ಯಂತ ಘನತರ ಶೀಲಸಂಪಾದನಸ್ಥಲಂ
ಸಂತತ ಪ್ರಕಾಶಲಿಂಗತ್ರಯಂಗಳೊಂಬತ್ತು ಸ್ಥಲ
ಬ್ರಹ್ಮರಂಧ್ರವಲ್ಲಿ

ಇಂತು ಷಡ್ವಿಂಶತಿ ಸ್ಥಲ[೦]ಗಳಿವು ತಿಳಿಯಲೋ-
ರಂತೆ ನಾದಸ್ವರೂಪವಾಗಿರ್ಪವೆಂದು ಚಿ
ತ್ಕಾಂತನಹ ಗುರುನಿರಂಜನಲಿಂಗದೊಡವೆರದ
ಶರಣರವಧರಿ[೧] [ಸಿ]ಪೊಲಿದು[೧] (-೭-)

(ಸಂ) ಎಸ್. ಶಿವಣ್ಣ

---

೧ ಸು

'ಸಾಧನೆ'ಯ : ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಸಂಪುಟದ ಲೇಖನಗಳ ಸೂಚಿ

(ಲೇಖಕರ ಅಕಾರಾದಿಯಲ್ಲಿ)

ಈ ಸಂಚಿಕೆಯ ಲೇಖಕರು

ಡಾ॥ ಸುಮತೀಂದ್ರನಾಡಿಗ
ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ
ಜ್ಞಾನಭಾರತಿ, ಬೆಂಗಳೂರು–560 056

ರಾಜೇಂದ್ರ ಚೆನ್ನಿ
ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಅಧ್ಯಾಪಕ, ಸಹ್ಯಾದ್ರಿ ಕಾಲೇಜ್
ಶಿವಮೊಗ್ಗ

ಹೆಚ್. ಎಂ. ಮಹೇಶ್ವರಯ್ಯ
ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಪೀಠ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ
ಧಾರವಾಡ–580 003

ಬಿ. ಆರ್. ಹಿರೇಮಠ್
ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಪೀಠ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ
ಧಾರವಾಡ–580 003

ಟಿ. ಗೋವಿಂದರಾಜು
ಚನ್ನಾದೇವಿ ಅಗ್ರಹಾರ
ಕಾಡನೂರು ಅಂಚೆ, ದೊಡ್ಡಬಳ್ಳಾಪುರ ತಾಲ್ಲೂಕು
ಬೆಂಗಳೂರು ಜಿಲ್ಲೆ

ಎಚ್. ಎಸ್. ಶ್ರೀಮತಿ
465, (ಮಹಡಿ) 13ಎ, ಕ್ರಾಸ್, ವೈಯಾಳೀ ಕಾವಲ್
ಬೆಂಗಳೂರು–560 003

ಎಸ್. ಸಿ. ಪಾಟೀಲ
ಉಪನ್ಯಾಸಕ,
ಉಪ್ಪಿನ ಬೆಟಗೇರಿ, ಧಾರವಾಡ ಜಿಲ್ಲೆ

ಜಿ. ಎಸ್. ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯ
ಪ್ರಾಚಾರ್ಯರು, ಸರ್ಕಾರಿ ಕಲಾ ಕಾಲೇಜು
ಬೆಂಗಳೂರು–560 001

ಆಂದನೂರು ಶೋಭಾ
ಪ್ರಕಟಣಾ ಸಹಾಯಕಿ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ
ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ
ಬೆಂಗಳೂರು–560 056

ಎಂ. ಕೆ. ಸೂರ್ಯನಾರಾಯಣರಾವ್
ಮುಖ್ಯಸ್ಥರು, ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿಭಾಗ, ನ್ಯಾಷನಲ್ ಕಾಲೇಜು,
ಜಯನಗರ, ಬೆಂಗಳೂರು–560 047

ಎಂ. ಎಂ. ಕಲಬುರ್ಗಿ
ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು,
ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಪೀಠ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ,
ಧಾರವಾಡ–580 003

ಎಂ. ಜಿ. ವಾರಿ
ಬಾಣದಾರ ಓಣಿ, ಬಾದಾಮಿ–587 201

ಡಾ॥ ಎಂ. ಚಿದಾನಂದಮೂರ್ತಿ
ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ
ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು–560 056

ಸಿ. ಪಿ. ಕೆ.
ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು
ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ
ಮೈಸೂರು–570 006

ಎಸ್. ಶಿವಣ್ಣ
ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ
ಬೆಂಗಳೂರು–560 056

ಡಾ॥ ಸುಮತೀಂದ್ರ ನಾಡಿಗ
ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ
ಬೆಂಗಳೂರು-560 056

ತಿಮ್ಮನಹಳ್ಳಿ ವೇಣುಗೋಪಾಲ್, ಆರ್.
ತಿಮ್ಮನಹಳ್ಳಿ, ಚಿಕ್ಕನಾಯಕನಹಳ್ಳಿ (ತಾಲ್ಲೂಕ್)
ತುಮಕೂರು (ಜಿಲ್ಲೆ)